



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

Imagen femenina en la literatura española del
último tercio del siglo XIX: de Benito Pérez Galdós a
Emilia Pardo Bazán

D^a. Ángeles Gutiérrez García
2018



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

Imagen femenina en la literatura española del
último tercio del siglo XIX: de Benito Pérez Galdós a
Emilia Pardo Bazán

Tesis Doctoral de Ángeles Gutiérrez García

Director: Profesor Titular Dr. Manuel Pérez Sánchez

SINOPSIS

Esta tesis aborda el lenguaje estético de la moda y de la imagen que proyecta la mujer a través de sus elementos distintivos; la fuente principal será la literatura española de la Restauración: desde las *novelas contemporáneas* de Galdós hasta la narrativa de Emilia Pardo Bazán. Tienen cabida asimismo, otras obras de importantes autores, tales como Leopoldo Alas, *Clarín*, el Padre Coloma, o Juan Valera, Octavio Picón o Palacios Valdés. Se han determinado aspectos referentes al ornato, la belleza, la expresión suntuaria, el *habitus* y costumbres relacionados con las distintas clases sociales, todo ello imbricado en unas coordenadas sociales, antropológicas, culturales e históricas específicas. La definición y clasificación de diferentes tipos femeninos a través del vestido y de su entorno privado y doméstico han constituido una clave fundamental en este estudio, así como el fenómeno de la moda y sus débitos a la tradición y a los influjos foráneos. El término *moda*, su concepto y significado, es un sugestivo fenómeno que desde la antigüedad aparece en la literatura, que en sí constituye una importante fuente documental, un punto de referencia indiscutible desde la “*Biblia*”, “*La Odisea*”, la “*Geografía*” de Estrabón, los “*Cantares de Gesta*”, hasta la narrativa contemporánea; todo ello ofrece un muestrario completo de cómo se vestían los hombres en determinados momentos históricos. Una amplia recopilación de elementos suntuarios y de gala, vestimentas y fórmulas decorativas en torno al adorno personal, trascienden al historiador y estudioso que accede así a una base de datos imprescindible. Desde el Iluminismo, las corrientes clasicistas y prerrománticas apostaron por un determinado modelo estético configurado a través de las Poéticas de *lo pintoresco* y de *lo sublime* aunque ambas tendencias adoptarían posturas diferentes con respecto a la Historia; Winckelmann y Lodoli establecen rígidos y condenatorios principios, pero el Romanticismo histórico en el primer tercio del XIX, viene a reforzar el sentimiento de lo concreto, de la historia más enraizada y cercana al hombre. Es, precisamente, a lo largo del siglo XIX cuando la mujer comienza a integrarse en la vida pública y a formar parte activa de la historia; la Revolución Francesa marcaría un hito en cuanto a la actitud de la mujer con respecto al mundo que le rodeaba, la Revolución Francesa descubriría también que las mujeres pueden ocupar un lugar en la sociedad y en la vida política, fuera del ámbito estrictamente privado. Y en su espacio doméstico también la mujer es objeto de observación por parte del hombre; la retrata, no sólo a través de las artes plásticas, sino también por medio de la narrativa. Muchos son los

títulos de obras literarias que llevan un nombre de mujer, muchos los argumentos que tienen como protagonista a la heroína: la mujer como símbolo, objeto de categoría estética, fenómeno observable desde el punto de vista médico o psíquico, la mujer como elemento social, su proyección a través de la imagen física: rasgos, ropajes o actitud... Toda la centuria reflexionará sobre la fascinación ejercida por la mujer y ella será protagonista absoluta de su drama. Desde la sublimación de un ideal hasta la inserción de la mujer en las realidades sociales del momento, la literatura acrisola los deseos, pasiones y frustraciones de la propia mujer. La evocación de la vida cotidiana, los repertorios suntuarios, la permanencia de la tradición en el vestir y el decoro en la mujer se yuxtaponen a un entorno histórico y cultural, a veces hostil, en el cual el *ángel del hogar* se rebelará bajo distintas fórmulas.

ABSTRACT

This thesis addresses the aesthetic language of fashion and the image that the woman projects through her distinctive elements. The primary source will be literature from the Spanish Restoration period: from Galdós' contemporary novels to Emilia Pardo Bazán's narrative. Other pieces from important authors, such as Leopoldo Alas, Clarín, Padre Coloma, Juan Valera, Octavio Picón or Palacios Valdés will also appear. Aspects related to beautification, beauty, sumptuary expression, habitus and customs related to different social classes have been determined, all arranged in specific social, anthropological, cultural and historical coordinates. The definition and classification of different types of female through their clothing and their private and domestic environment have been fundamentally key in this study, as well as the phenomenon of fashion and its debts to tradition and outside influences. The term "*fashion*", its concept and meaning, is a suggestive phenomenon that since antiquity has appeared in literature, which in itself constitutes an important documentary source, an indisputable reference point from the "Bible", "The Odyssey", the "Geography of Strabo", the "Cantares de Gesta", even the contemporary narrative; all of this offers a complete sample of how men dressed in certain historical moments. An extensive collection of luxury and gala elements, clothing and decorative formulas about personal adornment, are revealed to the historian and scholar which accesses what is an essential database. Since the Age of

Enlightenment, classicists and pre-Romantics opted for a determined aesthetic model, configured through the Poetics of The Picturesque and The Sublime, although both tendencies would adopt different postures in history; Winckelmann and Lodoli establish rigid and condemnatory principles, but historical Romanticism, in the first third of the nineteenth century, reinforces the concrete feeling that men are more deep-rooted in history and it is more closely related to them. It is, precisely, throughout the nineteenth century when the woman began to integrate in public life and form an active part of history; The French Revolution would mark a milestone in terms of attitude towards women with respect to the world around them. The French Revolution would also discover that women could occupy a place in society and in political life, out of the strictly private environment. Furthermore, in their domestic space, women are also subject to observation by men; it is portrayed, not only through the visual arts, but also through narrative. Many are the titles of literary works that have a woman's name, many stories that have the heroine as protagonist: the woman as a symbol, an object of an aesthetic category, an observable phenomenon from the medical or psychic point of view, the woman as social element, the projection of her physical image: traits, clothes or attitude. The whole century will reflect on the fascination exercised by women and she will be the absolute protagonist of her drama. From the sublimation of an ideal to the insertion of women in the social realities of the moment, literature purifies the desires, passions and frustrations of the woman herself. The evocation of daily life, the sumptuary repertoires, the presence of tradition in terms of dress and the decorum in women are juxtaposed to a historical, cultural and, sometimes, hostile environment, in which the “Angel in the House” will revolt in different ways.

ÍNDICE GENERAL

A MANERA DE PRÓLOGO	2
PRELIMINARES- COSTUMBRISMO Y ROMANTICISMO	3
METODOLOGÍA Y FUENTES	19
AGRADECIMIENTOS:	21
CAPÍTULO I. FOTUNATA Y JACINTA Y LA REGENTA. LA MUJER EN LA NOVELA DE LA RESTAURACIÓN.	22
1.LA NOVELA DE LA RESTAURACIÓN: FORTUNATA Y JACINTA. DOS HISTORIAS DE CASADAS.....	23
1.2 FORTUNATA Y EL CUARTO ESTADO.....	37
1.2.1. LA CHULA Y EL MANTÓN.....	44
1.3. JACINTA VERSUS AURORA SAMANIEGO	48
1.4. EL POLISÓN	51
1.5. EPÍTOME.....	53
2. LA REGENTA	54
2.1. MODA Y SENSUALIDAD. OBJETOS PERVERTIDOS Y DESEOS TURBIOS.....	62
2.2. LA VESTIMENTA FEMENINA EN LA REGENTA: MODA ENTRE 1879-1883.....	67
CAPÍTULO II: ARQUETIPOS FEMENINOS EN LAS NOVELAS CONTEMPORÁNEAS DE GALDÓS. LOS ANTECEDENTES: LA FAMILIA DE LEÓN ROCH:	79
3. TORMENTO Y LA DE BRINGAS	81
3.1. EL PERSONAJE DE AMPARO, LA BELLEZA VELADA.....	82
3.2. ROSALÍA, PRELIMINARES DE UNA PRETENCIOSA	86
3.3. EL COLOR DE LA MODA, ATUENDO Y EXORNO.....	88
3.4. LA LOCURA TRAPÍSTICA, PARAFRASEANDO A GALDÓS	93
3.5. EL CAMÓN, PARAÍSO DE LAS DAMAS.....	96
3.6. ROSALÍA, SRA. DE BRINGAS, Y LA MANZANA DE EVA.....	99
3.7. INVENTARIO. UNIVERSALIDAD DE LA MODA.....	104
3.8. CONSUMISMO Y SUBVERSIÓN DOMÉSTICA	108
4. LA DESHEREDADA	111
4.1. ISIDORA Y SUS FISONOMÍAS	115
4.2. ISIDORA Y MADRID, BAZAR ABIERTO.....	124

4.3. EL VESTIDO, EMBLEMA DE LA CAÍDA.....	131
5. LA FAMILIA DE LEÓN ROCH: LA DEPRAVACIÓN Y LO CURSI.....	135
5.1. PEPA FÚCAR Y MARÍA SUDRE	140
5.2. JERARQUÍA Y RANGO ESTÉTICO: NOBLEZA Y MESOCRACIA... ..	145

CAPÍTULO III. LA NOVELA ARISTOCRÁTICA: PEQUEÑECES. Y LO PROHIBIDO..... 148

6. PEQUEÑECES, REPERTORIO DESLUMBRANTE DE UN BESTIARIO ARISTOCRATICO	149
6.1. REPERTORIO DE MODA FEMENINA EN PEQUEÑECES.....	153
6.2. EPÍLOGO.....	155
7. LO PROHIBIDO	156
7.1. COLECCIONISMO Y BURGUESÍA PLUTÓCRATA.....	156
7.2. ELOÍSA, OTRA VUELTA DE TUERCA A LA HEROÍNA GALDOSIANA.....	164
7.3. MODA, MODAS Y PRESTIGIO SOCIAL EN LO PROHIBIDO	168

CAPÍTULO IV. IMAGEN Y MODA FEMENINAS A TRAVÉS DE LA ESCRITORA EMILIA PARDO BAZÁN 176

8. UN VIAJE DE NOVIOS.....	177
8.1. UNA AVENTURA VUELTA DEL REVÉS.....	179
8.2. LA NUEVA DIRECCIÓN DE LUCÍA	181
8.3. OTRAS FÉMINAS: FAMÉLICAS, INDIANAS Y ARISTÓCRATAS... ..	188
9. INSOLACIÓN Y MORRIÑA	195
9.1. INSOLACIÓN, UN CAPRICHIO REIVINDICATIVO	196
9.2. UN REPERTORIO ESMERADO DE NOVEDADES.....	204
9.3. UNA HISTORIA EN IMÁGENES.....	217
9.4. NUEVOS RITOS, VIEJAS COSTUMBRES	219
9.5. MORRIÑA, UN DOCUMENTO DOMÉSTICO	221
9.6. ARQUETIPOS MESOCRÁTICOS	225
10. EL CICLO DE ADÁN Y EVA: DOÑA MILAGOS Y MEMORIAS DE UN SOLTERÓN.....	228
10.1. DOÑA MILAGROS: LAS MARIPOSAS NEGRAS Y LO BUENO FEMENINO	229
10.2. LA NUEVA EVA O EL TALENTO MACHO. MEMORIAS DE UN SOLTERÓN	237
10.2.1. ROSA Y FEÍTA. VIEJOS MODELOS, FLAMANTES IMÁGENES.....	240

10.2.2.	INSÓLITO Y FLAMANTE VESTUARIO	247
10.2.3.	FEÍTA, ¿UNA ALTERNATIVA UTÓPICA?.....	254
11.	MODA FEMENINA Y ESTEREOTIPOS FINISECULARES: LA QUIMERA, LA SIRENA NEGRA Y DULCE DUEÑO.....	261
11.1.	LA QUIMERA	261
11.2.	LA SIRENA NEGRA.....	272
11.3.	DULCE DUEÑO.....	280
11.4.	VARIA PERIODÍSTICA Y MODA.....	292
11.5.	RELATOS CORTOS Y TEATRO DE EMILIA PARDO BAZÁN	304
CAPÍTULO V- OTROS ESTEREOTIPOS.....		318
12.	PEPITA JIMÉNEZ. LA MUJER EN EL IMAGINARIO DE SU AUTOR..	322
12.1.	PEPITA JIMÉNEZ, UNA RÚSTICA MUJER NUEVA	327
12.2.	¿CÓMO VISTE PEPITA?.....	329
12.3.	SEMBLANZAS Y ROPAJES HONESTOS: PEPITA JIMÉNEZ, DOÑA LUZ Y JUANITA, LA LARGA	332
13.	LA TRIBUNA	336
13.1.	ANTECEDENTES. MITIFICACIÓN DE AMPARO. OBRERA Y FEDERALA.....	339
13.2.	AMPARO, GALLARDO EJEMPLAR	342
CONCLUSIÓN		348
BIBLIOGRAFÍA		353

A MANERA DE PRÓLOGO

Que la moda es un lenguaje codificado y convencional ya está escrito y reflexionado de manera tácita y expresa, Dorffles, Alberoni, Eco y Margarita Riviére, ya lo imprimieron en sus estudios¹. Aunque considero más rotunda y preclara la definición de Thomas Carlyle: “...*el mismísimo Napoleón, el mismísimo Byron, se han quedado anticuados, en el lapso de unos siete años y son extranjeros en Europa. Así se garantiza la Ley del Progreso, y con el Vestido ocurre como con todas las demás cosas externas: ninguna moda perdura*”² Y nada más

Ahora bien, cuando la moda, el vestido, el exorno y lo suntuario se yuxtaponen a la imagen de la mujer, el resultado puede ser fascinante, que no fascinador, porque todos esos aditamentos prescribirán y determinarán toda una serie de logrados arquetipos, fisonomías, iconografías y modelos que a través del arte y la literatura podrán ser estudiados y valorados.

Que la moda formule e insista acerca del impulso hacia la igualdad y hacia la individualización al mismo tiempo, que el deseo de imitación y distinción se manifieste simultáneamente, evidencia el por qué la mujer depende, a veces de manera febril, de la moda. Por su debilidad social, su sometimiento histórico, por su convencionalismo a unas normas patriarcales; por todo ello la moda constituye un *campo de imitación general*, al tiempo que ofrece a la mujer la distinción y la originalidad, la estética de la excelencia³. Y todo ello sin peligro alguno, *sin salirse del tiesto*.

Es a lo largo del siglo XIX cuando la mujer comienza a integrarse en la vida pública y a formar parte activa de la historia; la Revolución Francesa marcaría un hito en cuanto a la actitud de la mujer con respecto al mundo que le rodeaba, la Revolución Francesa descubriría también que las mujeres pueden ocupar un lugar en la sociedad y en la vida política, fuera del ámbito estrictamente privado. Y en su espacio doméstico también la mujer es objeto de observación por parte del hombre; la retrata, no sólo a través de las

¹ Ver AA.VV. *Psicología del Vestir* Lumen, Barcelona, 1976, RIVIÉRE, Margarita *La moda, ¿comunicación o incomunicación*. Gustavo Gili, Barcelona 1977, DORFFLES, Gillo, *Moda y Modos*. Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, Valencia, 2002

² CARLYLE, Thomas *Sartor resartus*. Alba, Barcelona, 2007, p.74.

³ SIMMEL, Georg “La moda” *Cultura femenina y otros ensayos*. Alba, Barcelona, 1999, p.p. 53-

artes plásticas, sino también por medio de la narrativa. Muchos son los títulos de obras literarias que llevan un nombre de mujer, muchos los argumentos que tienen como protagonista a la heroína la mujer como símbolo, objeto de categoría estética, fenómeno observable desde el punto de vista médico o psíquico, la mujer como elemento social, su proyección a través de la imagen física: rasgos, ropajes, actitud... Toda la centuria reflexionará sobre la fascinación ejercida por la mujer y ella será protagonista absoluta de su drama. Desde la sublimación de un ideal hasta la inserción de la mujer en las realidades sociales del momento, la literatura acrisola los deseos, pasiones y frustraciones de la propia mujer.⁴

PRELIMINARES- COSTUMBRISMO Y ROMANTICISMO

El término *moda*⁵, su concepto y significado, es un sugestivo fenómeno que desde la antigüedad aparece en la literatura, que en sí constituye una importante fuente documental, un punto de referencia indiscutible desde la *Biblia*, *La Odisea*, la “*Geografía* de Estrabón, los *Cantares de Gesta*” hasta la narrativa contemporánea. Todo ello nos ofrece un muestrario completo de cómo se vestían los hombres en determinados momentos históricos. Una amplia recopilación de elementos suntuarios y de gala, vestimentas y fórmulas decorativas en torno al adorno personal, trascienden al historiador y estudioso que accede así a una base de datos imprescindible.

Fue precisamente en el s. XIX cuando los artistas, especialmente los pintores, realizaron intensos estudios acerca de todas las fórmulas de *atrezzo*, entre ellas el vestido, que convenían, según el periodo histórico, a determinados argumentos compositivos. Los resultados fueron enojadas escenas historicistas que resolvieron con ampuloso prurito arqueológico la reconstrucción del pasado; para ello también se sirvieron de la literatura, y desde ella se iniciaría un nuevo concepto de “*historia*” como reflexión y exaltación y, aparte de diferentes lecturas estéticas, como reflejo de un

⁴ MICHAUD, Stéphane. “Idolatrías: representaciones artísticas y literarias” HISTORIA DE LAS MUJERES EN OCCIDENTE. EL SIGLO XIX. DUBY, G. y PERROT, M. Tomo IV, Taurus Ediciones, Madrid, 1993 p. p. 135, 154.

⁵ “Gusto general de la gente, o conjunto de usos, costumbres y tendencias, circunscritas a una época determinada en cualquier aspecto: vestido, mobiliario, literatura, arte..., si no se especifica otra cosa, se entiende la moda en el vestido...” MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid 1988, p. 433.

modus vivendi ya que la reconstrucción del tiempo histórico también se manifestaría a través de modelos específicos de ambientación.⁶

La boga del teatro romántico y, sobre todo, de la pintura de historia infundió en nuestros pintores y artistas el estímulo suficiente para documentarse sobre ciertas costumbres suntuarias y adquirir noticias referentes a personajes históricos; documentación que desde finales del siglo XVIII contaba con obras tan importantes como la "*Historia Universal*" de Mr. Anquetil, las "*Memorias de las Reynas Cathólicas*" del Padre Florez, o las aportaciones gráficas de Carderera o Poleró.⁷

Los antiguos villancicos, jarchas, romances..., ofrecen un muestrario diverso de fórmulas y usos en los aditamentos y ropajes como acercamiento a una realidad concreta y cotidiana. Fue en el siglo pasado cuando los pintores, sobre todo, estudiaron todos aquellos resortes que servían para enriquecer y referenciar el espacio y el tiempo de cualquier discurso histórico a través de una pintura o una escenografía; todo ello constituía un eslabón más en la reconstrucción de la Historia.

Las fuentes literarias aportaron una prolija documentación para evocar el pasado, no hay que olvidar, por ejemplo, el importante papel de la literatura del Siglo de Oro en el teatro romántico. La literatura española del siglo XIX desarrolló un concepto de historia vinculado a los ideales del Romanticismo basados en la coherencia de valores expresados a través de esa "*cotidianeidad*" aprendida y estudiada, y que se materializó en aspectos descriptivos y concretos de ambientación.

Desde el Iluminismo, las corrientes clasicistas y prerrománticas apostaron por un determinado modelo estético configurado a través de las Poéticas de "lo pintoresco" y de lo sublime" aunque ambas tendencias adoptarían posturas diferentes con respecto a la Historia; Winckelmann y Lodoli establecen rígidos y condenatorios principios, pero el Romanticismo histórico ya desarrollado, precisamente en el primer tercio del XIX, viene a reforzar el sentimiento de lo concreto, de la historia más enraizada y cercana al hombre.⁸

6

⁷ VON BOEHN, M. *La moda. Historia del traje en Europa*_. Estudio preliminar del Marqués de Lozoya, Salvat Editores, S.A. Barcelona, 1928, p.VII.

⁸ ARGÁN, Giulio. *El arte moderno I*. Fernando Torres. Valencia 1977, p.p. 9-11.

El Marqués de Lozoya resume las tendencias e influencias de la moda de este periodo: “ Es un lugar común el ponderar el influjo francés sobre la moda, las costumbres, y la literatura de nuestra patria en el siglo XVIII”⁹; efectivamente, la aristocracia sigue los patrones de París mientras las clases populares se apegan a sus trajes castizos aunque en los últimos decenios del XVIII asistimos a un interés inusitado por ellos: se reproducen en vajillas del Retiro, lozas de Alcora, Talavera y Manises..., también en grabados como los de Cruz Cano Olmedilla, geógrafo del rey Carlos III, igualmente se reflejan en los sainetes de Ramón de la Cruz o en el teatro de Moratín y todo ello contribuye a precisar un fenómeno gestado desde la segunda mitad del siglo cual es la irrupción de un impetuoso casticismo. El mundo de la moda suscita enorme interés plasmado a través de producciones tan interesantes como el “*Discurso sobre el Luxo de las Sras. y Proyecto de un Traje Nacional*”(1778)¹⁰ y la “*Respuesta a las objeciones que se han hecho contra el Proyecto de un Traje Nacional para las damas*” (1788), la obra gráfica del grabador Juan de la Cruz Cano y Olmedilla a través de su “*Colección de Trajes de España*”(1777-1788) o la sistematización histórica llevada a cabo por Don Juan Sempere y Guarinos a través de “*Historia del Luxo y de las Leyes Suntuarias de España*” (1788).

El Romanticismo es la fase de la historia del espíritu puesta de manifiesto con semejante carácter en todos los pueblos de la cultura occidental. Idea de libertad, ruptura de normas académicas; desde el siglo XVIII el germen del Romanticismo va generando una estética única manifestada en Inglaterra con las teorías de *lo Pintoresco* y *lo Sublime*, en Alemania a través de los Ciclos de Ossian y el *Sturm und Drang*, y en nuestro país los aldabonazos literarios de José Cadalso (*Cartas Marruecas*) y Torres de Villarroel marcarían las premisas prerrománticas. En España el movimiento romántico constituyó para unos la defensa y restauración del pasado literario, como fenómeno inalterable y constante ininterrumpida en la literatura española, si exceptuamos las fórmulas regladas del teatro Neoclásico y la narrativa del siglo XVIII. Para otros, el

⁹ LOZOYA, MARQUÉS DE. Opus cit. Tomo IV, p. 6.

¹⁰ LEIRA, Amelia. “El vestido femenino y el Despotismo Ilustrado: el proyecto de un traje nacional” CONFERENCIA INTERNACIONAL DE COLECCIONES Y MUSEOS DE INDUMENTARIA ICOM, Museo Nacional de Pueblo Español, Madrid, 1993, p. p. 237- 241

romanticismo español es un fenómeno rezagado y de origen foráneo iniciándose hacia 1833, fecha tardía con respecto a otros países.¹¹

Uno de los primeros conceptos vinculado con la fisonomía femenina del siglo XIX, que reiteradamente reaparecerá a lo largo del siglo, proviene del siglo XVIII y se enraíza en el *populismo* y en cierta actitud adoptada por la aristocracia española, el *majismo*, que aplicado en sus acepciones masculina y femenina será un fenómeno que cautivará a la sociedad española del siglo XIX y cuyo desarrollo a lo largo de la centuria ofrecerá distintos matices.

El Romanticismo propagará la imagen de una mujer frágil encajada en los estereotipos domésticos alejados de la bachillera o de la culta latiniparla, figuras literarias asentadas en la narrativa del Siglo de Oro, aunque desde sus inicios el Ochocientos proyectaría hacia el futuro la mujer comprometida social y políticamente, brillante y prestigiosa en cualquier ámbito: Teresa Cabarrús, María Malibrant, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado o Fernán Caballero fueron mujeres de carne y hueso que brillaron con una vida exaltada y llena de matices.

¿Cómo ven las mujeres a las mujeres de su tiempo?. La corriente romántica y realista nos advierte el papel protagonista de la mujer a través de escritoras como Mme. de Staël, George Sand Louisa May Alcott, Jane Austin o las hermanas Brönte, sin olvidar los aspectos reivindicativos proporcionados por Mary Wollstonecraft. En nuestro país durante los años cincuenta aparece un grupo de mujeres escritoras, que publican sus obras siguiendo patrones y cánones fijados por la literatura masculina; son en su mayoría poemas intimistas que hablan de la amistad femenina y de la solidaridad entre ellas, de sentimientos colectivos y propios: Vicenta García Miranda, Rogelia León, Manuela Cambroner o M^a Teresa Verdejo cultivaron la poesía lírica y plasmaron sus inquietudes a través de una hermandad espiritual que hoy las hace interesantes, si no desde el punto de vista artístico, sí al menos desde una perspectiva social, lo que hoy se llamaría Historia de Género.¹²

¹¹ ALBORG, José .Luis. *Historia de la literatura española. El Romanticismo* Editorial Gredos, Madrid, 1982, p. p. 30-31. Cita el autor dos corrientes contrapuestas: PEERS, A. *Historia del movimiento romántico español* 2 vol. Madrid 1927 y CASTRO, A. *Les Grands Romantiques Espagnols* s. a. (1927).

¹² MAYORAL, Marina. “Las amistades románticas un mundo equívoco” *Historia de las Mujeres*, Opus cit. p. p. 613-627

Nuestras escritoras románticas más afamadas también mostraron con claridad en sus descripciones un tratamiento reivindicativo para la mujer. Sugestivo es el título de la novela de Cecilia Böhl de Faber *“La Gaviota”*, novela de superficie costumbrista que ahonda en una de las quimeras fundamentales del alma humana, la libertad. En *“La familia de Alvareda”*, novela de costumbres populares que entronca con los postulados del Realismo basado en el bosquejo y descripción de los más diversos aspectos de la vida cotidiana con sus pinceladas de drama romántico, Fernán Caballero expone un cuadro de costumbres andaluzas. Ya en el capítulo 3º la autora expone al lector dos prototipos contrapuestos de mujer, a través de símiles a flores, mecanismo tan generalizado en cierto tipo de literatura: “malva en su dulzura... violeta en su modestia... azucena en su pureza” frente a: “una fresca rosa armada de sus espinas...”. También alude a una antigua costumbre de la mujer española, la de taparse el rostro con un manto, atavío conservado en algunos lugares hasta muy tardíamente: “... encontraron a Elvira y Rita apoyadas cada cual en un quicio de la puerta. Estaban **envueltas en sus mantillas de bayeta amarilla, guarnecidas de un ribete de terciopelo negro que gastaban entonces las mujeres del pueblo, en lugar del pañolón que gastan hoy día. Cubríanse la parte baja de la cara, de manera que no dejaban fuera más que la frente y los ojos...**”¹³. Como señalé en epígrafes anteriores, eran las *tapadas* mujeres que para salir se embozaban con mantos, mantillas o mantellinas ocultando parte del cuerpo y rostro dejando visible parte de la frente y uno o los dos ojos.¹⁴ También otras prendas utilizadas por mujeres pertenecientes al mundo rural, campesinas y labradoras más o menos pudientes van apareciendo en minuciosa enumeración; es el atavío modesto de la mujer andaluza - o castellana - en torno a 1808-1809 : “(María) llevaba unas anchas enaguas de indiana, plegadas alrededor de su cintura, y un jubón de lana negro, cuyas mangas ajustadas, se cerraban en la muñeca con una hilera de botones de

¹³ CABALLERO, F. *La familia de Alvareda*. Col. Austral. Espasa Calpe, Madrid 1960, p. 19.

¹⁴ RODRIGUEZ., Juan de la Cruz. “ Las tapadas en Canarias. Correspondencia con la Península Ibérica y América “. *Conferencia Internacional de Colecciones y Museos de Indumentaria ICOM*. Madrid 1993. Hace un estudio sistemático del origen de las tapadas cuyo apogeo se da en el siglo XVIII. PINELO, L. *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres, sus conveniencias y daños. Ilustración de la Real Premática de las tapadas*. Madrid 1641. SEMPERE Y GUARINOS, J. *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*. Tomo.II, Madrid 1788. (Atlas, Madrid 1973) PUIGGARI. A. “Modas estrafalarias en tiempos de Calderón“ *La Ilustración Española y Americana*, 1881. Tomo.I. p. p. 343 s.s.

plata; al cuello un pañuelo de muselina blanca, recogido cerca de la nuca con un alfiler para que no se rozara con el cabello, de suerte que parecía un figurín de la moda que había de regir treinta años después a las elegantes. Su cabeza la cubría un pañolito, cuyos picos venían a atarse por debajo de su barba..."¹⁵

Los retazos con los cuales apunta Fernán Caballero el vestido de María - enagua, jubón, pañuelo y pañolito de cabeza - responde a un certero tipo, común en el mundo rural y/o en las capas sociales de humilde extracción que desde el último tercio del siglo anterior seguía vigente y formaría parte de lo que podríamos denominar traje popular; así el jubón es la acepción tradicional de una prenda exterior ceñida a la cintura que cubría el torso, las enaguas o saya interior suplía a veces la falda exterior, también denominada saya y la indiana era una tela de hilo o algodón estampado por el anverso elaboradas desde el siglo XVII aunque su uso se generalizó debido a su mediano costo en los siglos XVIII y XIX, constatándose su empleo en numerosas cartas de dote.¹⁶ La indumentaria popular desarrollaría sus propias fórmulas más lentamente que las modas burguesas, de éstas recibió numerosos préstamos que a su vez se readaptaron a unos rígidos registros marcados por la tradición.

Mariano José de Larra en *El pobrecito hablador* (revista de artículos de costumbres, Madrid, 1831) del 4 de Marzo de 1833 publica *El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval* donde aparecen diversas situaciones equívocas hasta el episodio en que un personaje siniestro (Asmodeo) conduce al protagonista a situaciones engañosas ; en dos de ellas el autor recurre en tono satírico al tema de los acicates y ornato personal como enmascaramiento de la realidad: "*Mira - me dijo mi extraño cicerone - ¿ Qué ves en esa casa? Un joven de sesenta años disponiéndose a asistir a una suaré; pantorrillas postizas, porque va de calzón; un frac diplomático; todas las maneras afectadas de un seductor de veinte años;...¿ Y allí? Una mujer de cincuenta años. Obsérvala: se tiñe los blancos cabellos. ¿Qué es aquello? Una caja de dientes; a la izquierda una pastilla de color; a la derecha un polisón.*"¹⁷

¹⁵ CABALLERO, Fernán. opus cit. Cap. V, p. .29.

¹⁶ BERNIS, Carmen. " Los trajes populares " en *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos* de MENÉNDEZ PIDAL, G. Centro de Estudios Constitucionales. Tom. I. Cap. XII. p. 418 s. s.

¹⁷ LARRA, Mariano José.. de *Artículos de costumbres*, Austral. Madrid 1994, p. p. 165-166.

El famoso articulista recurre a la indumentaria y a la moda para plasmar y mostrar los formulismos convencionales de la sociedad y el sentido de disfraz y falsedad en las relaciones humanas en *La Sociedad* (artículo de costumbres publicado en *La Revista Española*, de 16 de Enero de 1835). Como fiel exponente del costumbrismo de la época, los aspectos relacionados con modas han sido reflejados minuciosamente: el protagonista se erige en protector de un pariente al que introduce en el gran mundo: “...después de haberse proporcionado unos cuantos fraques y cadenas, pantalones colán y semi-colán, reloj, sortijas y media docena de onzas siempre en el bolsillo, primeras virtudes en sociedad, introdújelo por fin en las casas de mejor tono...”.¹⁸

El autor menciona las ropas más usuales que las clases populares solían llevar cuando viajaban: “ ...los primeros (los viajeros) tienen capa o capote, aunque haga calor; echarpe al cuello y gorro griego o gorra si son hombres; si son mujeres, gorro o papalina y un enorme ridículo: allí va el pañuelo, el abanico, el dinero, el pasaporte, el vaso de camino, las llaves...”.¹⁹

Uno de los artículos más interesantes es el publicado en la *Revista Mensajero* donde realizaría un lírico pero cruel recorrido por las vidas más humildes como la de zapatero, trapero o abaniquero, vidas que enlazan con el lujo y las apariencias “Esa que desprecia lleva en su banasta, cogidos a su misma vista, el pelo que le sobró a Amelia del peinado aquella mañana, una apuntación antigua de la ropa dada a la lavandera, toda de su letra (la cosa más tierna del mundo), y una gola de linón hecha pedazos... Otra multitud de oficios menudos merecen aún una historia particular... la abaniquero de abanicos de novia en el verano, a cuarto la pieza...”.²⁰

La realidad española se expone a través de un medio específico, la prensa, y de un género concreto, el cuadro de costumbres, fundamento del fenómeno costumbrista,

¹⁸ LARRA, Mariano José de Opus cit. p.263

¹⁹ LARRA, Mariano José. de “La diligencia” publicado en *Revista Mensajero*, 16 de abril de 1835 Opus cit. p. 317.

²⁰ DE LARRA, M.ariano José de “ Modos de vivir que no dan de vivir “ en *Revista Mensajero* Madrid, 1835, p. p.363 y 366

aunque dicho término tenga para la historia de la literatura española un significado profundo como una constante desde el siglo XVII.²¹

Ya Mesonero alude a la pasión por las modas francesas “...*el conocimiento muy generalizado de la lengua y la literatura francesas, el entusiasmo por sus modas, y más que todo, la falta de una educación sólidamente española...*”²², esta crítica de Mesoneros, que nunca se asentó en postulados xenófobos sino en mostrar los vicios de la sociedad española de su tiempo, se dilataría hasta los costumbristas de la segunda mitad del siglo XIX.²³

La insistente preocupación del escritor en mostrar la realidad contemporánea no le exime tampoco de ser un lúcido observador de los comportamientos y prejuicios de aquellos que nos visitaban: “... *se ha presentado a los toreros de Madrid enamorando con la guitarra; a las mujeres asesinando por celos a sus amantes; a los señoritos bailando el bolero...*”²⁴

En su primer artículo de costumbres, *El Retrato*, hace referencia a través de diversos vocablos a los diferentes nombres recibidos por aquellos que seguían fielmente las modas y novedades: “...*tenía una esposa joven, linda, amable y petimetra, yo, que entonces era un pisaverde (como si dijéramos un lechuguino del día) me encontraba muy bien en esta agradable sociedad; hacía a veces la partida de mediator a la madre de la señora, decidía sobre el peinado y vestido de ésta, acompañaba al paseo al esposo, disponía las meriendas y partidas de campo, y no una vez sola llegué a animar la tertulia con unas picantes seguidillas a la guitarra, o bailando un bolero que no había más que ver.*”²⁵ Puesto que Mesonero se retrotrae en esta pieza a finales del siglo XVIII, utilizando vocablos ya en desuso, como *pisaverde* o *petimetra*, que han sido

²¹ UCELAY DA CAL, Margarita. *Los españoles pintados por sí mismos, (1843-1844). Estudio de Género costumbrista*. F.C.E. México 1951, p. 17. y MESONERO ROMANOS, R. de *Escenas y tipos matritenses*. Cátedra. Madrid 1993, p. 37, s. s.

²² MESONERO ROMANOS, Ramón. de “Las costumbres de Madrid” en *Cartas Españolas*, 1832. Opus cit, p. 123.

²³ FLORES, Antonio “ Las modas y las hijas, o nuevas aplicaciones industriales “ en *Ayer, hoy y mañana o la fe, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1893, dibujados a la pluma por Antonio Flores*, Montaner y Simón. Barcelona 1893. Vol. II, P. 341.

²⁴ MESONERO ROMANOS, R. opus cit. p, 125.

²⁵ *Ibídem*, p. p.138-139

sustituídos en el Ochocientos por la voz *lechuguino*, que define al joven atildado interesado en exceso por las novedades suntuarias²⁶. En “La capa negra y el baile de candil” - artículo publicado en la *Revista Española* de 25 de Enero de 1833- hace un ligero recorrido por el Madrid popular y sus tipos: *manolos* y *manolas*; también en *Paseo por las calles* plasma el bullicio de la ciudad, sus rincones, calles y plazas mencionando así mismo, sus personajes cotidianos, sus gentes y sus tipos femeninos, como el de la damita pequeño burguesa en este perfecto retrato: “ *Lindo pie encerrado sin violencia en un gracioso zapatito; limpio y elegante vestido de muselina primorosamente sencillo, que deja admirar una contorneada cintura por bajo la graciosa esclavina que cubre los hombros y el pecho; elegante nudo recogido a la garganta, gracioso rodete a la parte baja de la cabeza, a semejanza de la Venus de Médicis; dos primorosos bucles tras de la oreja, otro par de rizos pegados en la sonrosada mejilla, y diestramente combinados con unos lazos azules que hubieran puesto envidia al mismo sol... ”.*²⁷

En uno de sus artículos más interesantes “El Romanticismo y los románticos”, plasmaría con gran sentido del humor algunas consecuencias *estéticas* y la afectación producida en muchos jóvenes seguidores de los postulados románticos; relata la historia de un sobrino suyo perteneciente a la secta de los *hugólatras* (seguidores de Víctor Hugo), y su transformación para parecer más romántico: “ *La primera aplicación que mi sobrino creyó deber hacer de adquisición tan importante, fue a su propia física persona, esmerándose en poetizarla por medio del romanticismo aplicado al tocador. Porque (decía él) la fachada de un romántico debe ser gótica, ojival, piramidal y emblemática... Quedó, pues, reducido todo el atavío de su persona a un estrecho pantalón que designaba la musculatura pronunciada de aquellas piernas; una levitilla de menguada faldamenta, y abrochada tenazmente hasta la nuez de la garganta; un pañuelo negro descuidadamente anudado en torno de ésta, y un sombrero de misteriosa*

²⁶ REMENTERIA Y FICA, M. “ Sobre la voz *lechuguino* y sus consecuencias “ en *Correo literario y mercantil*. Madrid 1928. Define la voz *lechuguino*, como una acepción despreciativa y denigrante.

²⁷ MESONERO ROMANOS, Ramón. de *Diario de Madrid*. Madrid, Julio de 1835. Opus cit. p. 226.

forma, fuertemente introducido en la ceja izquierda...".²⁸ En tono jocoso y satírico el autor ha descrito el aspecto físico del joven romántico. A lo largo del relato, el lector irá descubriendo la incursión del joven en el mundo literario y sus románticos amores : “*...hubo de ver una tarde por entre los más labrados hierros de su balcón a cierta Melisendra de diez y ocho abriles, más pálida que una noche de luna y más mortecina que lámpara sepulcral; con sus luengos cabellos trenzados a la Veneciana, y sus mangas a lo María Tudor, y su blanquísimo vestido aéreo a lo Estraniera, y su cinturón a la Esmeralda, y su cruz de oro al cuello a lo huérfana de Underlach*”.²⁹ Cuando Mesonero describe el atavío de la dama alude constantemente a elementos de indumentaria y aspectos relacionados con los dramas más conocidos del Romanticismo y que prodigaron un determinado ideal femenino inspirado en recursos historicistas : “*Nuestra Señora de París*“ de Víctor Hugo, “*La Straniera*“ de Bellini o “*El solitario del monte salvaje*“ de D’Arlincourt. Este artículo iniciaría una serie de sátiras y escritos burlescos en contra de los románticos y su cada vez más deformadora visión de la realidad.

En “*Antes, ahora y después*”, el autor relata la vida de Doña Dorotea Ventosa, su niñez y nacimiento y su educación basada en las lecturas de “*Desiderio y Electo*“ de Jaime Barón y Arias y “*Las Soledades de la Vida*“ de Cristóbal Lozano: “*...y en cuanto a escribir, nunca llegó a hacerlo, por considerarse en aquellos tiempos la pluma como arma peligrosa en manos de una mujer...*”(p. 335). La vida de Dorotea se ve ahogada por un marido autoritario al que olvida por completo cuando muere dedicando su existencia a recobrar el tiempo que perdió durante su juventud. Gracias, según palabras del escritor, a la modista, al peluquero y al químico supo prolongar artificialmente sus verdores: “*...¿ Quien hay / que cuente los embelesos / los rizos, guedejas, moños / que están diciendo: memento / calva, que ayer fuiste raso, / aunque hoy eres terciopelo?*“³⁰

En su epílogo “*Al amor de la lumbre o el brasero*”, Mesonero añora algunas viejas costumbres domésticas que son sustituidas por ciertas comodidades, y las compara con usos tradicionales relativos a aditamentos como la capa y la mantilla : “*...el brasero se*

²⁸ MESONERO ROMANOS , Ramón. de *Semanario Pintoresco Español*, publicado en 1837. Opus cit, p. p. 298-299.

²⁹ *Ibíd*em, p. p. 305-306.

³⁰ MESONERO ROMANOS, Ramón de, publicado en *Seminario Pintoresco Español*, 1837 p.340

va, como se fueron las lechuguillas y los gregüescos, y se van las capas y las mantillas como se fue la hidalguía de nuestros abuelos...”³¹. Como se verá más adelante, Mesonero Romanos dedicó algunos de sus escritos a traducir el sentir popular que inspiraba la mantilla; uno de sus artículos más conocidos, “El sombrerito y la mantilla” (1835), constituye la defensa a ultranza de una de las prendas emblemáticas de la mujer española ensombrecida por el sombrero, más del gusto europeo. Los pleitos mantilla-sombrero se mostraban en otros géneros literarios como la novela social, de costumbres contemporáneas, editadas normalmente por entregas y de fuerte difusión. En una de ellas, anónima aunque vinculada a Juan Martínez Villergas,³² el narrador reflexiona en estos términos: “...es absurdo y ridículo el que nuestras hermosas oculten la abundancia y brillantez de su cabellera, el bien torneado y erguido cuello, bajo esa pesada armazón de trapos que llaman sombrero. En buen hora que las bellas del Norte, no favorecidas por la naturaleza con la riqueza en el cabello, para precaverse de la humedad en que viven envueltas, y del fétido olor que las circunda, hayan inventado esa parte del tocado, no tanto como elemento de lujo, cuanto como objeto de necesidad; pero habiendo heredado de sus mayores la poética mantilla, que tan suelta deja la hermosa cabeza, y permite el que gocen de su hermosura las miradas de los admiradores de lo bello, a crimen tenemos el uso de ese disfraz; la más absurda de las importaciones que del extranjero hemos hecho.” (*Madrid y sus misterios. Novela de costumbres contemporáneas*, Colección de Novelas originales Españolas, Tomo 3, Madrid, Imprenta de D. N. Sanchiz, Calle de Jardines, nº 36, 1844, p. p. 20-21).

Si el Costumbrismo romántico observa y satiriza con prurito didáctico muchas de las veces, la lírica romántica mostrará una serie de estereotipos femeninos muy definidos pese a no estar basados en la descripción pormenorizada de rasgos suntuarios. En el drama romántico la mujer desencadena, la mayor parte de las veces, la tragedia o los momentos más dramáticos, aunque su papel es siempre pasivo. José Zorrilla (1817-1893) en sus novelas de asunto histórico y tradicional o en su teatro: “*La Princesa Doña Luz*“, “*A buen juez, mejor testigo*“, “*Don Juan Tenorio*“; Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862) con “*La viuda de Padilla*“ y “*Morayma*” o Ángel de Saavedra y

³¹ MESONERO ROMANOS, Ramón de, publicado en *Semanario Pintoresco Español*, 1841 p. 440
110 ALBORG, José. Luis. *Historia de la literatura española*. Tom. IV. Madrid 1982, p. 519

³² ALBORG, José Luis. Opus cit. p. 703. El autor cita como una de las novelas de Martínez Villergas la obra *Misterios de Madrid*, título que varía de la obra comentada aquí, *Madrid y sus misterios*.

Ramírez de Baquedano, Duque de Rivas (1791-1865) con “*Florinda*”, poema narrativo y “*Una noche de Madrid*”, romance histórico. En todas estas obras siempre o casi siempre las mujeres aparecen como personajes de perfiles indefinidos y de escasa individualidad. García Gutiérrez (1813-1884) en su drama histórico encuadrado en el siglo XV, “*El Trovador*”, destacan las figuras de Leonor y la gitana Azucena; el autor se caracterizaría por dotar a sus personajes femeninos de una vehemencia absoluta, de una valentía superior en defender sus sentimientos. En medio de la trama cortesana plagada de personajes y tipos románticos, la figura de la gitana Azucena introduce un carácter brioso, el mundo marginado, y otra perspectiva quizá más potente de la femineidad.³³

Pero es en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) donde se fragua el prototipo, o mejor, los distintos arquetipos de la mujer romántica: etérea, intangible, unas, y otras antecediendo a lo que en la narrativa europea de finales de siglo XIX sería *la femme fatal*. En sus leyendas, basadas en la tradición, pero elaboradas y recreadas con una poética singular, surgen una serie de tipos femeninos que resultan paradigmáticos a la hora de construir una continuidad en lo referente al *ideal* femenino del Ochocientos. Y si en escasas ocasiones el escritor sevillano menciona la indumentaria o aspectos meramente formales, sin embargo el autor sabe profundizar en determinados caracteres femeninos. Un preclaro ejemplo es el cuento “*Ojos verdes*” donde el autor se remite a la leyenda de una mujer destructiva que acarrea múltiples desgracias y la muerte a quien la ve o entabla conversación con ella. La ubicación en parajes alrededor de Soria, así como la leyenda de una joven seductora que encarna el espíritu del mal, es mera inspiración literaria. En esta obra aparecen varios soportes estéticos que años más tarde configurarían la iconografía de la *Femme fatale*: ojos verdes de mirada hipnótica, larga cabellera y asociación simbólica con el agua³⁴. La profesora Bornay en su magnífico estudio sobre iconografía femenina finisecular, apunta la existencia de dicho arquetipo ideal fijado plásticamente en los últimos decenios de siglo, con esa impronta que enfatiza el peligro hechicero, fatídico y sensual de estas ondinas o ninfas de los arroyos : “...ella era hermosa, hermosa y pálida, como una estatua de alabastro. Uno de sus rizos caía sobre sus hombros, deslizándose entre los pliegues del velo como un rayo de sol que atraviesa las nubes, y en el cerco de sus

³³ ALBORG, José. Luis. Opus cit. p. 520

³⁴ BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Cátedra. Madrid 1990, p. 280.

pestañas rubias brillaban sus pupilas como dos esmeraldas sujetas en una joya de oro...”³⁵.

En otro cuento “*La ajorca de oro*” su protagonista, María, mujer de fatídica belleza, arrastra a su enamorado hasta la locura pues se ha encaprichado de una presea que luce la Virgen del Sagrario y le induce a robarla: “...*las luces del altar, reflejándose en las mil facetas de sus diamantes, se reproducían de una manera prodigiosa...*”³⁶. También aparece una mujer diabólica y desencadenante de la tragedia en “*El Monte de las Ánimas*”, donde vuelve a repetir, si no la misma estructura dramática, sí la recreación de singulares personajes femeninos que abocan en dramáticas y trágicas consecuencias. Pero en 1862, Bécquer publica “*Un rayo de luna*”, obra emblemática del autor, construcción de la mujer ideal, paradigma del concepto “mujer” (espiritual) en el autor romántico: “..la orla del traje de una mujer, de una mujer que había cruzado el sendero y se ocultaba entre el follaje...”³⁷

Pero volvamos al costumbrismo sin olvidar su propia definición, no como género menor sino como la literatura que describe la sociedad y la vida cotidiana coetánea al autor; y que derivó en una serie de publicaciones de enorme interés que incluyó la moda de las *fisiologías* (publicaciones que tuvieron su origen en Francia); son, pues las series y los albums: “*Las mujeres pintadas por sí mismas*” (Madrid 1843-1844), “*Las españolas pintadas por los españoles*” (Madrid 1871-1872), “*Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*” (Madrid 1872-1873-1876), “*Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*” (1885), todas ellas herencia de “*Los españoles pintados por sí mismos*”(1843-1844).

La literatura decimonónica muestra todos los anhelos, ilusiones y esquemas vitales de la mujer³⁸ pero no a través del Romanticismo ya que éste recreará ciertos cánones muy delimitados y serán los retratos de costumbres y la novela realista los géneros literarios que se adentren y registren todas y cada una de las premisas definidoras de una nueva mujer o refleje las ya existentes: nada escaparía a la observación del escritor

³⁵ BÉCQUER, Gustavo. Adolfo *Legendas y Narraciones*, Club Internacional del Libro. Madrid 1991, p. 132.

³⁶ *Ibíd.*, p. 172.

³⁷ *Ibíd.*, p. 39.

³⁸ DUBY, G, y PERROT, M. *Opus cit.* Taurus. Madrid 1993, p.p. 133 s.s.

adscrito a los postulados realistas que llegaría a desmenuzar casi como un entomólogo los gustos, pensamientos, trabajo, actividad, desarrollo social, educación, aficiones, moda...de la mujer.

En el Romanticismo español se labran unos tipos femeninos a través de la literatura que son eminentemente espirituales, como las mujeres protagonistas en la lírica de Bécquer, de influencia literaria germánica y del folklore nórdico que a finales de siglo se recrearía, con diferentes postulados y coordenadas estéticas, en *la femme fatal*. Si dentro de nuestro Romanticismo incorporamos el Costumbrismo, se advierte que, efectivamente, se describe lo cotidiano, y en consecuencia la moda, la indumentaria y sus rasgos, sobre todo, de las gentes populares (burguesas, majas, tenderas, campesinas llegadas a Madrid...). Para este estudio son muy importantes los relatos de viajes y cómo vieron a los españoles del momento grandes escritores extranjeros como Próspero Mérimée o George Sand (Aurore Dupin), aunque su óptica sea algunas veces en exceso *pintoresquista*; tampoco se ha de obviar la inspiración romántica y realista de Gertrudis Gómez de Avellaneda, prototipo de mujer libre y cultivada en la primera mitad del ochocientos, o de Cecilia Böhl de Faber que en su "*Familia de Alvareda*", ya mencionada, aporta una documentación interesante relativa a costumbres mujeriles con respecto a algunas prendas de vestir. Quisiera apuntar aquí el fenómeno que la moda adquiere ya en el XIX, su significado actual como dispositivo que distingue al hombre culto y cosmopolita de las clases menos afortunadas, que se hacen, en esta materia, más conservadoras. Un texto del jurista alemán Lhering revelaría que: "...el hombre instruido es más insaciable y está más necesitado de cambios que el inculto, que exige incansablemente menos estímulos, nuevas impresiones...Así podría explicarse, quizá, que el traje nacional asiente sus reales entre los pueblos incultos y la moda entre los cultivados...".³⁹

Mesonero Romanos en sus "*Memorias de un setentón*", publicadas en la *Ilustración Española y Americana* (1878-1880), aborda un nuevo y expresivo género literario donde el autor da cuenta de hechos históricos y vivencias, desde cierta perspectiva arqueológica⁴⁰. Son diversos artículos personales estructurados cronológicamente que

³⁹ FUCHS, Eduard. *Historia ilustrada de la moral sexual*. Alianza. Madrid 1996, p. 145. Texto citado por el autor del jurista alemán Ihering.

⁴⁰ MESONERO ROMANOS, R. de *Memorias de un setentón* edición, introducción y notas de José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos, Editorial Castalia, Madrid, 1994, p.p.363-367

siguen una gráfica descripción de todos aquellos acontecimientos políticos, históricos y sociales que el autor conoció directamente desde 1808 hasta 1850: *El dos de Mayo, El sitio de Cádiz, La ocupación francesa, Las Cortes de España, La juventud literaria y política, La corte de Fernando y Cristina...* A nosotros nos interesa fundamentalmente un sugestivo artículo *Usos, trajes y costumbres de la sociedad madrileña en 1826*. De ahí entresacamos algunos jugosos textos, sin olvidar que Mesonero hizo acopio o refundió algunos artículos anteriores,⁴¹ donde el autor va describiendo algunas costumbres sociales y amatorias de los jóvenes como la de ir a acompañar a las modistas o asistir a las más distinguidas academias de baile. Cita también a los sastres, zapateros y peluqueros de mayor fama (Ortet, Galán y Falconi respectivamente); anota, así mismo, los distintivos del joven a la última moda: los *carriks*, la levita polonesa, el frac de faldón largo y mangas de jamón, las botas a *la bombé* o *fardé* o el cabello peinado a la inglesa, lo que el autor llamaba "...los preceptos inapelables de los *figurines parisienses...*"; también los colores como el pistacho, azul prusia o gris claro para el frac, o los chalecos de entonada imaginación con botonaduras, cadenas y dijes. Principalmente nos interesa cómo describe la moda y el traje de la mujer; sin menospreciar la moda *extranjerizante*, representada por las *dulletas* o *citoyennes* de seda, los *spencers* y el peinado alto (moda ésta derivadas del Directorio e Imperio), el autor se decantaría por el traje de maja andaluza que tal y como él señala constaba de corta basquiña y cuerpo ajustado y donde los elementos de guarnición con "...sendos golpes de cordonadura y abalorio...", tenían un sentido fundamental, y sobre todo la mantilla que junto a la sencillez formaba un todo expresivo y fascinador. Apunta la tendencia hacia la desnacionalización que el vestido femenino sufriría paulatinamente merced a otros aditamentos y prendas que desplazaron a la mantilla: el mantón de cachemir, los albornoces, las capas o las manteletas, las capotas y los sombreros...⁴²

A lo largo del siglo y reiteradamente seguirá latente el contubernio entre el sombrero y la mantilla; el primero, elemento foráneo aceptado en nuestra sociedad en

⁴¹ En 1851, Mesonero publicó en *Semanario Pintoresco Español* su artículo "El Prado y la sociedad madrileña en 1825"; el 6 de Mayo de 1860 salió a la luz en *La España* el mismo artículo; hacia 1862 lo incluye de nuevo en la serie *Tipos, grupos y bocetos* bajo el título de "Fisonomía de nuestra sociedad en 1825"

⁴² ESCOBAR, José. "El sombrero y la mantilla, moda e ideología en el costumbrismo romántico español" en *Revisión de Larra*, Les belles lettres, Paris 1993, p.p. 161-165.

detrimento de la genuina mantilla: “...la proliferación de las modas ha destruido el individualismo de ellas en su parte más característica...las clases medias y aún las ricas, españolas, señalaronse, no sólo en la capa nacional, en los sombreros y cofias de hombres, sino en las mantillas de mujeres, pañuelos de cabeza y cuello, airosos guardapiés...sólo compatibles con la salerosa sandunga de nuestras paisanas...”⁴³

Teófilo Gautier en “Viaje a España”, recoge sus impresiones bajo una mirada que responde a las ideas románticas y pintorescas que sobre España se tenía, sobre todo en la primera mitad del siglo; las referencias a la idiosincrasia española en sus costumbres queda plenamente reflejada en la obra. Gautier viene a España en Mayo de 1840 acompañando como asesor artístico al millonario Eugenio Piot, rico hombre francés comprador de antigüedades, obras de arte, armas, telas...De las mujeres de Jaén señala que las del pueblo: “...llevaban capas coloradas, salpicadas con lentejuelas escarlata, que resultaban una nota viva entre la multitud. Ese traje extraño, lo tostado del cutis, los ojos brillantes, la energía de las fisonomías, la impasible y calmosa actitud de aquellos majos, ..., es lo que da a la población de Jaén un aspecto más africano que europeo;...”⁴⁴ Plasma igualmente Gautier el ambiente de la ciudad de Granada, cuyas gentes compara con las de cualquier ciudad europea: “Tienen a gala, como casi todos los burgueses de las ciudades españolas, demostrar que no son pintorescos, y dar pruebas de civilización usando pantalones de trabilla...”⁴⁵, aunque advierte las diferencias entre las modas y costumbres de la burguesía y las del pueblo llano en las formas de vestir, describiendo con todo detalle las prendas masculinas usadas por los granadinos: sombrero puntiagudo de alas, chaqueta bordada, faja, pantalón de vueltas, polainas de cuero... En cuanto a las mujeres apuntaría lo siguiente: “...tienen el buen gusto de no abandonar mantilla, tocado el más delicioso que puede encuadrar su rostro de española; van por la calle y de paseo a pelo, con un clavel rojo en cada sien, envueltas en sus encajes negros, y se deslizan, a lo largo de las paredes, agitando el abanico con una gracia y una presteza incomparables. Un sombrero de mujer es una rareza en Granada...”⁴⁶ La sabiduría pragmática del Padre Feijoo ya advertía: “Si las mujeres son iguales a los hombres en la aptitud para las artes, para la ciencia para el

⁴³ PUIGGARÍ, José. *Monografía, historia e iconografía del traje*. Barcelona 1886, p. 266.

⁴⁴ GARCÍA MERCADAL, José. *Opus cit.* p. 348.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 350.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 352.

*gobierno político y económico ¿ por qué Dios estableció el dominio y superioridad del hombre...?”⁴⁷ y otra sabia más cercana en el tiempo, sabía que la esclavitud femenina no solo residía en su cuerpo sino en su entendimiento y cabeza: “La mujer se hace esclava del figurín y de la modista, cifrando su bienestar en la elegancia y en la riqueza de su traje, y en que la casa esté lujosamente amueblada...” (Concepción Arenal, *La Mujer del Porvenir*)*

METODOLOGÍA Y FUENTES

1. Establecer la relación existente entre las distintas artes visuales y la literatura. Texto literario y moda.
2. La elaboración explícita de distintos tipos o imágenes femeninas a través del mundo literario y escrito (prensa gráfica, manuales del buen gusto, artículos periodísticos)
3. Realización de un *corpus* y registros de términos vinculados con el entorno de la indumentaria y las artes decorativas. Incorporación asimismo de inventarios existentes en Protocolos Notariales, registros de indumentaria privados, imágenes de pintura, escultura, fotografía y estampa.
4. Determinar a través de la literatura el impacto de la moda en España: complacencia y conflicto
5. La moda y su asimilación en las distintas clases sociales. Distinción entre el ámbito urbano y el rural.
6. Plantear el fenómeno de la moda a través de la literatura española como expresión de una manifestación artística vinculada a otras, así como su estrecha relación con otros fenómenos estéticos, culturales, sociales e industriales.
7. Conclusiones acerca de los débitos y la originalidad de la moda femenina en España desde 1868 hasta 1910.
8. Estudio de textos literarios seleccionados ya que constituyen la fuente documental sobre la cual girará todo este estudio.

⁴⁷ *Teatro Crítico Universal. Defensa de la mujer* (parte segunda). Biblioteca Popular Ilustrada 1898, p. 28

Selección y consulta de bibliografía general y específica: monografías, estudios y publicaciones en general relacionadas con diversos aspectos literarios, lingüísticos y formales, tanto de las novelas o textos como de los personajes. Desde Mariano Baquero Goyanes, Gonzalo Sobejano, José F. Montesinos, Alda Blanco o Marina Mayoral hasta las publicaciones periódicas especializadas sobre literatura y personajes literarios.

9. Estudio y selección de bibliografía específica relacionada con el ámbito de la indumentaria y moda:

Catálogos de exposiciones temporales y retrospectivas. Movimientos estéticos, diseñadores de moda, tendencias, moda femenina, etc.

Estudios y monografías relativas a la literatura, las artes visuales/decorativas y la moda

Incorporación de la hemeroteca, libros vinculados al ámbito femenino, inventarios y otras fuentes documentales.

Artículos y estudio relativos a la historia de la indumentaria, historia de la moda

1. Bibliografía específica sobre la moda como fenómeno social, cultural y antropológico.

2. Selección de imágenes

3. Los capítulos o bloques temáticos tendrán siempre una secuencia cronológica: desde 1868 hasta el primer decenio del siglo XX. Dicha cronología irá en función del momento histórico en que se sitúa el texto literario

Se han consultado los correspondientes fondos documentales y bibliográficos en las siguientes instituciones, bibliotecas y centros museísticos: Museo del Traje- Madrid (Fondos de los extintos Museo Nacional de Antropología. Museo Nacional del Pueblo Español)- Madrid, Biblioteca Nacional y Hemeroteca de la Biblioteca Nacional (Madrid) Biblioteca de Historia del Arte del CSIC, Biblioteca Histórica *Marqués de Valdecilla* Universidad Complutense de Madrid. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”-(Valencia). Museo de Arqueología y Museo de Bellas Artes (Murcia). Archivo General de la Región de Murcia. Hemeroteca del Archivo Municipal de Murcia

AGRADECIMIENTOS:

En primer lugar al Director de esta Tesis, Dr. D. Manuel Pérez Sánchez por su perseverancia y firmeza, al Tribunal académico que me ha de juzgar, a mi familia, a mis amigos. A todas las personas que he ido encontrando a lo largo de tantos años. Todos ayudaron de una forma u otra. Y a Antonio, mi marido.

CAPÍTULO I

FOTUNATA Y JACINTA Y LA REGENTA. LA MUJER EN LA NOVELA DE LA RESTAURACIÓN.

1.LA NOVELA DE LA RESTAURACIÓN: FORTUNATA Y JACINTA. DOS HISTORIAS DE CASADAS.

Fortunata y Jacinta se ambienta en un dilatado espacio temporal, desde finales de los años 60 hasta la Restauración (1876). Como en *La de Bringas* o *Tormento* constituye en sí un reflejo yuxtapuesto entre la historia acontecida y la estructura novelada; son tres historias de la vida privada e íntima, narraciones que se formularían con el referente socio-histórico que abarca una cronología desde 1867-1868 en *Tormento*, 1868 en *La de Bringas* y 1869-1876 en *Fortunata y Jacinta*, esta última la redactaría su autor entre 1885-1887. Desde esa perspectiva que da el tiempo, el autor hace coincidir en clave los acontecimientos históricos con aquellos de trascendente importancia para sus protagonistas: el año de la Constitución del 69 es el del compromiso entre Juan Santa Cruz y Jacinta; el hijo de Fortunata nace y muere en 1870, año de la llegada a España de Amadeo de Saboya; en 1876 nace el segundo hijo de Fortunata, ella morirá encargando el cuidado del niño a Jacinta. El año 1876 es la fecha clave de la Restauración de los Borbones en España en la figura de Alfonso XII.⁴⁸ En cualquier caso, mosaico de historias personales, acontecimientos sociales y políticos y, sobre todo, la historia íntima de dos mujeres que representan, una la “*esposa vengadora que rehúsa aceptar su papel social de esposa burguesa; aquella (Fortunata) como rebelde que proclama su adhesión al matrimonio personal de amor por encima de su obligación social.*”⁴⁹

Fortunata representa al *cuarto estado*, el proletariado urbano, con aspiraciones de convertirse por su matrimonio en una *pequeño-burguesa*; sin embargo su definición va

⁴⁸ PÉREZ GALDÓS, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Edición de Francisco Caudet. Madrid, Cátedra, 1994, Primera Parte, Cap. I, p. 57.

⁴⁹ KIRSNER, Robert “Esclavitud y rebeldía en Fortunata y Jacinta” Centro Virtual Cervantes, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2016, p. 423 Edición digital a partir de *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, pp. 423-426

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4n155>

más allá al conformarse como un personaje inmerso dentro del *romantic realism*⁵⁰; se aparece al espectador como una palpitante y apasionada heroína, que en cierto modo subyuga a la sociedad burguesa de su tiempo al enfrentarse a los principios de autoridad que pretenden hacerla *pasar por el aro*⁵¹.

Si al principio Fortunata se presenta como un arquetipo de mujer popular, emergerá poco a poco un complejo carácter, grandioso, pletórico de hermosa sensualidad; un tipo verídico, armonioso en cuanto que equilibra sus deseos con sus hechos, y *vertical* en su única aspiración, cual es vivir junto al hombre amado, aspiración sublimada paulatinamente que dará lugar a *su idea*. Al culminar la obra, el personaje transgresor de Fortunata se ha constituido en un mito.

Jacinta, por el contrario, representa la burguesía como *status quo*, la verdad establecida y sensata cuya historia adquiere un auténtico sentido al relevar a Fortunata en el oficio de madre; asentada en la legalidad de su situación aspira a una maternidad que le está vedada y que sólo al final de la novela y gracias al *rasgo* de Fortunata llega a ser realidad al verse realizada su máxima aspiración.

El perfil caracterológico de Jacinta es más desvaído que el de Fortunata, representa un hermoso tipo de la mujer burguesa: virtuosa, de grandes e importantes cualidades espirituales, amantísima y noble esposa, valiente sólo al final de la novela, ya en posesión de su heredero, hijo de Fortunata y de su esposo. Entonces optará por rebelarse contra su marido; de alguna forma ella será la encargada de castigar y vengar la muerte de Fortunata. En definitiva, “*los personajes de Fortunata y de Jacinta, las protagonistas de las dos “historia de casadas”, encarnan realidades contrapuestas: la primera será el símbolo de la naturaleza y del pueblo, de la perdición y del desorden; la segunda, Jacinta, lo será de la sociedad, de la burguesía asentada, de la restauración, del orden y de la salvación*”.⁵²

⁵⁰ FANGER, DONALD. *Dostoievsky and romantic realism. A study of Dostoevsky in relation to Balzac. Dickens and Gogol*. Northwestern University Press, 1998

⁵¹ BLANCO AGUINAGA, Carlos. “Entrar por el aro, restauración del orden y educación de Fortunata” en *La historia y el teatro literario. Tres novelas de Galdós* Madrid, Editorial Nuestra Cultura, 1978. p. p. 49-94.

⁵² ARENCIBIA, Yolanda “Mujer, novela y sociedad. *Fortunata y Jacinta* de Galdós. Los personajes en sus redes” *Actas XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanista* París (2007),

Al amparo, y siguiendo una estructura superficial aunque desmitificadora y crítica del folletín, Galdós propone varios tipos humanos femeninos algunos muy significativos, insertados en un entramado social que encaja en un momento histórico tan importante como la segunda mitad del Ochocientos: desde *La Gloriosa* hasta la Restauración.

1.1. LA MODA FEMENINA EN FORTUNATA Y JACINTA

Enorme mosaico de tipos sociales y ambientes, sin faltar la referencia directa a la moda en el capítulo II, retrotrayéndose al pasado reciente, y señalando los antecedentes familiares de la familia Santa Cruz y Arnaiz (Doña Bárbara), glosará el autor un hermoso pasaje en defensa de un emblema en la moda española, *el mantón de manila*⁵³. Al referirse a Ayún, diseñador posiblemente de procedencia oriental, señala: “*Es el ingenio bordador de los pañuelos de Manila, el inventor del tipo de rameado más vistoso y elegante, el poeta fecundísimo de esos madrigales de crespón con flores y rimados con pájaros. A este ilustre chino deben las españolas el hermosísimo y característico chal que tanto favorece su belleza, el mantón de Manila, al mismo tiempo señoril y popular, pues lo han llevado en sus hombros la gran señora y la gitana. Envolverse en él es como vestirse con un cuadro. La industria moderna no inventará nada que iguale a la ingenua poesía del mantón, salpicado de flores, flexible, pegadizo y mate, con aquel fleco que tiene algo de los enredos del sueño y aquella brillantez de color que iluminaba las muchedumbres en los tiempos en que su uso era general...*”⁵⁴. Galdós documenta esta prenda señera apuntando que ya en 1885, cuando está escribiendo la novela, es una pieza casi perdida de la generalidad, sólo usada en contadas ocasiones y que solamente el pueblo la conserva para lucirla en los grandes

Coord. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Vol. 2, 2010 Centro Virtual Cervantes; https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_140.pdf

⁵³ El catálogo *El mantón de Manila*, publicado con motivo de la exposición celebrada en Granada (Junio’98) bajo el patronazgo de la Fundación Caja de Granada, Fundación Loewe, Fundación Rodríguez Acosta y Festival Internacional de Música y Danza de Granada, recopila una serie interesante de piezas de los siglos XIX y XX, de pintura, artes gráficas y fotografía alusivas al tema y, sobre todo, incluye un muy acertado texto de Caroline Stone, en el cual señala aspectos tales como centros productores, tipologías, cronología, técnica, simbología...

⁵⁴ PÉREZ GALDÓS, Benito. Opus cit. Primera Parte, Cap. II, p. 127.

acontecimientos. Pocos años después algunos autores reflexionarían acerca de tal atavismo que imprime a la *chula el donaire y solemnidad que la prenda tiene*.⁵⁵ Qué duda cabe que el autor documenta magistralmente en su descripción, las tiendas de géneros y tejidos así, como los inicios y desarrollo de la confección seriada, elemento y característica fundamental en la historia de la moda del XIX,⁵⁶ fenómeno por el cual comienza la homogeneización del vestido, emulando, en este aspecto, las clases populares a la pequeña burguesía “...*La decadencia del mantón de Manila empezaba a iniciarse, porque si los pañuelos llamados de talle, que eran los más baratos, se vendían bien en Madrid (...) y tenían regular salida para Valencia y Málaga, en cambio el gran mantón, los ricos chales de tres, cuatro y cinco mil reales se vendían muy poco...*”.⁵⁷

Todo el capítulo II trata del comercio matritense representado en las familias Santa Cruz y Arnaiz, ambas relacionadas con la importación de telas y productos *orientales* (*chinoiseries*), tales como objetos de marfil, abanicos, telas de nipis, seda o Madrás⁵⁸

Según Galdós el mantón de Manila, y en general el del tejido de seda chino decayó hacia 1845-1850; es explicable así el auge de otras prendas adoptadas por la mayoría de las clases sociales como los abrigos confeccionados o la manteleta, pieza externa femenina que gozó de cierto predominio entre las elegantes de la alta sociedad, aunque progresivamente se confeccionaría en tejidos menos costosos y su proyección social sería mayor, sin menoscabo de que entre las clases populares, mantones, mantillas, rebozos o mantellinas seguirían utilizándose tanto en la ciudad como en el mundo rural.⁵⁹

⁵⁵ Ibídem, p. 128. Cita a RODRÍGUEZ SOLÍS, Enrique. en *Majas, manolas y chulas*. Madrid 1899, pp. 183-190.

⁵⁶ MARTÍN ROS, Rosa María. “Moda e industria 1880-1939.” en *Moda en sombras* Madrid, Ministerio de Cultura, 1991. pp. 21-26.

⁵⁷ PÉREZ GALDÓS, Benito. *Fortunata y Jacinta*. opus cit. Primera Parte, Cap. II, p. p. 134-135.

⁵⁸ El nipis, originario de Filipinas, es un tejido finísimo de tonalidad cruda extraído del peciolo de la planta de la abaca (nipa). La tela de madrás, originaria de La India, es de algodón de listas en varios colores.

⁵⁹ BERNIS MADRAZO, Carmen. “Los trajes populares “en *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*. Tomo II. Coord. Gonzalo Menéndez Pidal. Centro de estudios institucionales. Madrid 1988, p. 438.

En la historia de estas familias pertenecientes al comercio madrileño, el autor narra una profunda historia sobre los cambios acaecidos en el comercio y la industria textil; traza una realidad basada en el cambio de gusto de los españoles, acelerado o pronunciado por un cambio en la hegemonía de las rutas comerciales: la Real Compañía de Filipinas, liquidada en 1833 que facturaba los géneros de China, los crespones (incluido el mantón de Manila) y los tejidos orientales capitularía ante el empuje del comercio textil de Inglaterra, Francia o Bélgica.

Aunque el mantón de seda constituye para Galdós un auténtico hilo conductor a lo largo de los primeros capítulos: “...la aristocracia los cedía con desdén a la clase media, y ésta, que quería ser también aristócrata, entregábalos al pueblo, último y fiel receptor de los matices vivos...”⁶⁰ incluso llega el autor a referirse a varios artífices, artistas y diseñadores de los magníficos registros decorativos bordados en aquellos pañolones: Ayún, Senquá y King- Cheong, todos ellos nombres que cita Galdós y que no corresponden en realidad a autores conocidos.

El autor hace un espléndido retrato o recopilatorio de las características de la moda hacia mediados del siglo XIX:

- La importancia de determinadas tonalidades por influjo de la industria de la confección europea: tonalidades grises, pardas, verde botella, corinto o color pasa; matices que acentúan el sentido de sobriedad y que han sustituido a los encendidos rojos, amarillos, cadmio o verde.

- La validez del término *novedades*. Aplicado sobre todo a la ropa del hogar, la *ropa blanca*, realizada y confeccionada en suaves tejidos de seda, lino o algodón como las batistas, holandas, madapolanes o *nansouk*, o las cretonas de Alsacia.⁶¹

⁶⁰ PÉREZ GALDÓS, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Opus cit. Primera Parte, Cap. III, p. 150.

⁶¹ Efectivamente, se trata de tejidos blancos de lino, algodón y lana. Así la batista, originaria de Cambay, es un finísimo tejido blanqueado de algodón, lino y lana. El tejido de Holanda es una delgada y fresca tela de lino. El madapolán procede de la India y es una tela blanca de algodón. El *nansouk* o nansú es una tela fina transparente de algodón. La cretona es un tejido fuerte de algodón o lino. Son lisas en color crudo/blanco o estampadas (suelen utilizarse para tapicería). Un anuncio de la época nos advierte del carácter novedoso y de última moda de la cretona: “A. Vallejo. Gabinete en cretona de la Alsacia. Última novedad. Compuesto de seis sillas, sofá y dos sillones, y colgador...” en *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXXIII, N° 295, 1881

•Las crinolinas, símbolo de la indumentaria femenina y, sobre todo, “*el imperio de la levita*”, signo externo del burgués; era el momento en el cual la clase media acaparaba la administración del estado a través del empleo creado por el sistema económico administrativo.

Pero es en el vestir femenino donde el autor hace un especial hincapié: “...*origen de energías poderosas, que de la vida privada salen a la pública, y determinan hechos grandes. ¡Los trapos, ay! ¿Quién no ve en ellos una de las principales energías de la época presente, tal vez una causa generadora de movimiento y vida? Pensad un poco en lo que representan, en lo que valen, en la riqueza y el ingenio que consagra a producirlos la ciudad más industrial del mundo, y sin querer, vuestra mente os presentará entre los pliegues de las telas de moda todo nuestro organismo mesocrático, ingente pirámide en cuya cima hay un sombrero de copa;...*”.⁶²

A finales de los cuarenta, y esto se refleja magníficamente en los primeros capítulos de la novela, las costumbres en el uso de la ropa se fueron transformando paulatinamente; la utilización de determinadas prendas y el gusto importado se unieron a cierta educación en lo concerniente al cuidado y aseo del cuerpo; las novedades estaban representadas en la crinolina, algunas prendas determinadas de abrigo y lo concerniente a la *ropa blanca* como camisolas, chambras, cintas, enaguas o pantalones...”*Este Madrid, que entonces era futuro, se le representó con visiones de camisas limpias de todas clases, de mujeres ya acostumbradas a mudarse todos los días, y de señores que eran la misma pulcritud. De aquí nació la idea de dedicar la casa al género blanco, y arraigada fuertemente la idea, poco a poco se fue haciendo realidad.*”⁶³ Los avances técnicos prolongaban sus efectos también en el vestir, así en el Madrid del Ochocientos no sólo el desarrollo industrial y mercantil, sino otros como la construcción del Canal del Lozoya, que la intuitiva Isabelita Cordero consideraba el hito que inauguraría renovadas expectativas en cuanto a nuevos usos y costumbres relativos a la higiene.

Esta historia de las familias Santa Cruz, Arnaiz y Cordero (comerciantes del viejo Madrid) es también la historia de las modas y costumbres en torno a mediados del XIX. Si cronológicamente el capítulo II se retrotrae al siglo XVIII, buscando y escarbando en

⁶² Ibídem, Primera Parte, Cap. II, p. 153.

⁶³ Ibídem, Primera Parte, Cap. II, p. p. 154-155.

los orígenes familiares, el panorama referido a los tejidos, modas, tiendas, nos remiten a gran parte del Ochocientos; aspectos y motivos vinculados directamente con la indumentaria tradicional femenina española pugnan en esta narración con la novedad foránea, que no es más que la lucha entre la tradición popular castiza⁶⁴ y la internacionalidad y homogeneización de la moda: la levita masculina y la crinolina femenina frente a prendas arraigadas en la cultura casticista como el pañolón de Manila.

Los siguientes capítulos encuadrados entre 1870-1874, narran la vida de varios personajes cuya existencia giró en torno a sus protagonistas femeninos: Jacinta, la burguesa sumisa (personificación de la Restauración) y Fortunata, *el cuarto estado* o pueblo llano como se narra en el capítulo IX.

Cuando a finales de los sesenta la crinolina vaya perdiendo su amplia silueta, ciñéndose casi exclusivamente a la parte posterior de la falda, se adelantaría un paso más hacia la estilización y naturalidad de la figura femenina que vendría de la mano del *polisón*, armadura y apósito que imperará ya en la década de los setenta. A este adminículo ahuecador se van a adherir los tejidos formando pliegues, tableados, plisados, *pouff*, recogidos y drapeados. La autora Maguelón Toussaint-Samat relaciona el final del IIº Imperio con la desaparición de la crinolina y el advenimiento de la III República, época de sobriedad y ahorro, con la irrupción del famoso polisón, elemento que realzaba, mediante la superposición de tejidos de diferente textura sobre dicho postizo, la parte trasera de la silueta, de manera que las féminas “...se asemejan a centauras con las patas delanteras empinadas...”.⁶⁵

En la descripción del vestido de Jacinta durante su viaje de novios⁶⁶ se evidenciará el contraste entre la moda internacional burguesa y la indumentaria tradicional, en este

⁶⁴ CASTIZO Aplicado al lenguaje, tradiciones, costumbres, rasgos y demás manifestaciones de un país o región; genuino, propio, puro. MOLINER, María *Diccionario de uso del español.*, Gredos. Madrid 1988, p. 549.

⁶⁵ TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Historia técnica y moral del vestido .Complementos y estrategias.* Madrid Alianza Editorial 1994, p. 139.

⁶⁶ Inserta Galdós una costumbre británica que se incorporó en la sociedad burguesa española del siglo XIX, el viaje de novios: Acontecimiento iniciático e íntimo para estructurar los primeros brotes de la vida conyugal. Para L. Willen, Galdós se inspiró en un subgénero literario, muy popular a lo largo de la centuria llamado *honeymoon gothic* cuya piedra angular es la presencia durante el viaje de novios de un

caso de la huerta valenciana:”...*los hombres con zaragüelles y pañuelo liado a la cabeza, resabio morisco; las mujeres frescas y graciosas, vestidas de indiana y peinadas con rosquillas de pelo sobre las sienas*” (Parte I, Cap. I, p.220-221)⁶⁷: y será en estos párrafos cuando por vez primera aparece en la novela el término polisón: “*Hablando así se quitaba el sombrero, luego el abrigo, después el cuerpo, la falda, el polisón...*”.⁶⁸

Los grandes estudiosos de la moda han centrado sus objetivos en la evolución de estos artefactos que han definido la moda del siglo XIX, pues constituyen el fundamento de una determinada silueta, *la arquitectura* o el esqueleto de tejidos y adornos, la estructura de una forma de vestirse.

Hay que considerar los últimos años de la década de los sesenta (1867) como aquellos que marcaron la desaparición del miriñaque o crinolina. Hacia 1870 la moda se orientó hacia una reforma de las faldas que disminuyeron de diámetro y se ajustaron a las caderas, ahuecadas por detrás gracias al polisón, mientras el talle se alargaba en punta, realzando los senos. Esta exagerada angostura sobreviviría algo más de diez años.⁶⁹ Cuando Galdós se refiere al miriñaque “...*que los franceses llamaban Malakoff, invención absurda que parecía salida de un cerebro enfermo de tanto pensar en la dirección de los globos...*”,⁷⁰ o cuando Toussant-Samat sugiere la transposición de la arquitectura del momento al armazón de la crinolina -*Crystal Palace* de Burton⁷¹, están yuxtaponiendo unas fórmulas constructivas que se contaminan mutuamente. Por ello, el *cul de París* sobre el cual se monta el polisón, será el estadio intermedio entre la

secreto que marcará para siempre, y no precisamente de forma positiva, la vida de los esposos. Ver WILLEN, Linda “Las dos lunas de miel góticas de Fortunata y Jacinta” *Actas del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 2011, p.137

<http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/galdosianos/id/1162>

⁶⁷ Con unos escuetos rasgos descriptivos, Galdós nos remite a la indumentaria tradicional de levante: el zaragüel de origen judeo/morisco y las basquiñas y faldas de indiana (tejido de algodón estampado con moldes de caucho o madera).

⁶⁸ 1 PÉREZ GALDÓS, Benito. Opus cit. Primera Parte, Cap. V, p. 222.

⁶⁹ VON BOENH, Max. *Historia del traje en Europa: desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*, con estudio preliminar del Marqués de Lozoya. Salvat. Barcelona 1951. Tomo VII, p. 89.

⁷⁰ PÉREZ GALDÓS, Benito. Opus cit. Primera Parte, Cap. II, p. 155.

⁷¹ TOUSSANT-SAMAT, Maguelonne. Opus cit, p.136.

crinolina y la silueta *natural*, y podría extrapolarse su estructura y sentido estético con la arquitectura ecléctica y los *neos* del último tercio del XIX.

En España, como en el resto de Europa, los avances en la industria textil van a contribuir al desarrollo de una moda que, si bien no estaba patentada por la firma de un artista (modista/o) ni por el aval de aquello que se denominará más tarde *la alta costura* Parisina, llevará a las modistas seguidoras de la moda a componer *las toilettes* tanto de las damas burguesas como de aquellas mujeres de extracción social más modesta o sencilla.⁷²

Importantes fueron los avances técnicos, pero sería la popularización de la máquina de coser, la circunstancia que propició la proliferación, desarrollo y *estandarización* de innumerables prendas que gracias a los patrones y a la facilidad y rapidez en la ejecución proporcionarían un uso extensivo de determinadas piezas. También Galdós alude a esa expansión industrial tan determinante en la historia del vestido decimonónico; en su viaje de novios Juan Santa Cruz y Jacinta visitarían la ciudad de Barcelona donde, entre otras maravillas, admiraron las soberbias fábricas de tejidos de Batlló y Sert,⁷³ sin embargo la burguesía adinerada, consumidora de la producción nacional, era adicta también, como lo era Jacinta, a los modelos importados: “...*sus hermanitas solteras también recibían de ella frecuentes dádivas; ya los sombreritos de moda, ya el fichú o la manteleta, y hasta vestidos completos acabados de venir de París...*”⁷⁴

Es también el gran momento de la consolidación de algunas costumbres específicas como el cuidado de la ropa interior realizada en hilo de algodón, lino o seda por ser los tejidos idóneos, siempre guarnecida de labores de bordado o aplicaciones de encaje; también se imponía el uso de esta o aquella textura, y eran las tiendas de mayor

⁷² MARTÍN ROS, Rosa María. Opus cit, p. 21.

⁷³ La industria textil catalana contribuyó al avance técnico y creativo de sus productos. Ramón Batllé fue fundador de la primera escuela de teoría de tejidos. Domingo Sert fue un gran innovador de la industria textil en España. Batllé fue autor de *Fabricación de tejidos con telar mecánico*. En *Fortunata y Jacinta*, Opus cit. p.213.

⁷⁴ PÉREZ GALDÓS, Benito. Opus cit, Primera Parte, Cap. VI, p. 250. La manteleta es una de las prendas de abrigo más importantes del siglo XIX. A lo largo de la centuria recibirá diversas denominaciones y acepciones. El fichú, término de origen galo, es una pañoleta dispuesta sobre los hombros, procedente de la indumentaria femenina, afianzado su uso desde el siglo XVIII.

prestigio o las propias revistas de modas quienes difundían la última novedad: “ *señora, señora, no deje de ver las cretonas que han recibido los chicos de Sobrino... ¡ Qué divinidad! -¿Rameaditas? Sí, y con golpes de oro. Eso es lo que se estila ahora*”.⁷⁵ La Casa *Sobrino* también vendía géneros muy en boga entonces como el satén de algodón o el *chinz* estampado floreado que constituían el último grito, junto a las ya mencionadas cretonas, aunque no se especifica en el texto el uso que se daría a tales tejidos; presuponemos que servirían para confeccionar aquellos trajes denominados de *estilo tapicero* por su similitud a la decoración textil imperante en los hogares burgueses: delantales, colas, drapeados laterales y posteriores, accesorios sin fin que convertían las lisas estructuras en siluetas encopetadísimas.⁷⁶

En el capítulo IX titulado *Una visita al cuarto estado*, es decir al mundo miserable de los barrios de Madrid, las figuras de Guillermina, arquetipo de piadosa y filantrópica señora, y Jacinta, la joven burguesa esposa de Juan Santa Cruz, se contraponen no tanto en sentimientos y fundamentos morales, como en aspecto exterior: “*El atavío de las dos damas era tan distinto, que parecían ama y criada. Jacinta se puso su abrigo, sayo o pardessus color de pasa, y Guillermina llevaba el traje modestísimo de costumbre... Vio Jacinta de cara a diferentes personas muy ceremoniosas. Eran maniqués vestidos de señora con tremendos polisones, o de caballero con terno completo de lanilla*”.⁷⁷ La importancia de dicho armazón se conjugaría con otra, igualmente trascendente en la indumentaria femenina, así al describir una de las típicas y bulliciosas tiendas de la calle Toledo, indica el narrador la exhibición de la mercancía en las fachadas; y entre tales géneros: “*...los corsés encarnados, negros y blancos que con los refajos hacen graciosas combinaciones decorativas...*”.⁷⁸

En efecto, son el corsé y el polisón dos elementos que fundamentan la moda de 1870 a 1877; Antonio Soto, en 1935, describiría de manera gráfica lo complicado del atuendo femenino en lo concerniente a la ropa interior: pantalones de holanda con

⁷⁵ Ibídem, Primera Parte, p. 258.

⁷⁶ FERNÁNDEZ VILLAMIL, Concepción. Opus cit, p. 599. Los tejidos fuertes como el *chinz* se popularizaron a través del comercio británico. En este caso, su origen es indio; su textura y apariencia brillante (ligamento de tafetán y encerado superficial). Es un tejido de algodón cuyo fondo claro está salpicado de motivos estampados en hermosas tonalidades.

⁷⁷ PÉREZ GALDÓS, Benito. Opus cit, Primera Parte, Cap. IX, p.p.316-317.

⁷⁸ Ibídem, Primera Parte, Cap. IX, p. 317.

profusos encajes, enaguas almidonadas, polisón, corsé, cubrecorsé y chambra (camisa interior) servían de base para el complicado traje femenino que confería cierto aire de envaramiento a la mujer.⁷⁹ Será en esta década cuando adquiera su peculiar estructura, pese a ser un aditamento que de una forma u otra ha estado presente en cualquier etapa de la historia del vestido.⁸⁰ El corsé moderno, el que se confeccionaba en el siglo XIX, podría tener una doble lectura al querer expresar mejor la femineidad: senos altos, talle mínimo y caderas opulentas. Valerie Esteele, feminista, afirma que para la mujer del Ochocientos el corsé llegó a constituir no sólo una reafirmación de su sensualidad y femineidad, sino la expresión de rechazo al papel doméstico y maternal.⁸¹ A medida que fueron avanzando las modas y habida cuenta de los peligros que entrañaba la opresión del corsé, (problemas circulatorios, lordosis, desviación de la columna, afecciones estomacales y hepáticas, abortos...) éste fue adaptándose con mayor naturalidad y una menor agresión al cuerpo de la mujer.

En esa visita al *cuarto estado* se alude entre sus páginas, de chispeante y real descripción, a las diferencias existentes entre el vestido burgués, la moda propiamente de estilo importado y de factura francesa, y el traje sencillo de tradición popular con algún que otro *trasvase* de aquello que ya entonces se llamaba moda. Los comentarios jocosos de las mujerucas de una casa de vecinos y de la propia Guillermina, mujer desentendida de la moda y anclada en su traje oscuro de merino liso, pañolón, mantón y zapatos de paño, ponen en evidencia la escasa popularidad de la que gozó el polisón, considerado como un elemento extraño a las modas castizas: “*Señá Mariana, ha visto que nos hemos traído el sofá en la rabadilla ? ¡ ja, ja, ja!* Guillermina mirando a su amiga apostillaría: “*Esas chafalditas no van conmigo. No puedes figurarte el odio que esta gente tiene a los polisones, en lo cual demuestran un sentido ¿cómo se dice?, un sentido estético superior al de esos haraganes franceses que inventan tanto pegote estúpido*”⁸²

⁷⁹ SOTO, Antonio. *El Madrid de la Primera República*, Madrid, 1935, p.19. Obra citada en *Fortunata y Jacinta* Primera Parte, p. 317, nota 230.

⁸⁰ La primera fábrica de corsés se instaló en Bar-le-Duc en 1832. El producto estaba realizado en tela y provisto, al mismo tiempo de ballenas metálicas según TOUSSAINT-SAMAT Maguelonne. Opus cit. p.199.

⁸¹ STEELE, Valerie. *Fashion and erotism* . Oxford University Press, 1985

⁸² PÉREZ GALDÓS, Benito. Opus cit. Primera Parte, Cap. IX, p. 322.

Fortunata y Jacinta contiene entre sus páginas las alusiones a otro rasgo fundamental de la indumentaria del siglo XIX, tales como la sistematización genérica de la moda, la democratización de ciertas prendas, complementos y motivos decorativos; por ello no hay que olvidar que la impronta tradicional de la indumentaria es ya residual y sólo algunas prendas concretas como el mantón o pañolón, la mantilla o algunos complementos suntuarios, como determinadas joyas, sobrevivirán hasta nuestro siglo. La máquina de coser, como se ha señalado en numerosas ocasiones, va a erigirse en la segunda mitad de siglo como el arma esencial para la mujer de escaso poder adquisitivo ya que accedería a realizar sus aspiraciones como la de verse ataviada *a la última* y a disponer de una ropa a imitación de las *toilettes* lucidas por grandes damas; la burguesa modesta entra así en un circuito de oferta/demanda hasta entonces insospechado, pero también las poblaciones rurales enriquecen sus vestimentas con lenguajes distintos, incorporando fórmulas decorativas retomadas de las modas urbanas e internacionales⁸³: “*Se componen mucho y tienen arriba la mar de figurines. Están haciendo dos trajes, y si vieras...no pude por menos de reírme; porque del terciopelo que les sobra hacen trajes para Niños Jesús y para Vírgenes. Todo lo aprovechan, y hasta una hebilla de sombrero que no puedan gastar, se la plantan a cualquier santo en la cintura.*”⁸⁴

Es indudable que no puede negarse el carácter efímero de la moda y este atributo hace que ese sentido democratizador quede en cierto modo varado por otra cualidad asentada sobre la versatilidad, la novedad y la predilección por los nuevos dictados cambiantes de cada temporada, aquello que vino a denominarse *la tiranía de la moda*, y que desde finales del siglo XVIII se hace evidente. También contribuyó a la homogeneización de la ropa, la confección, es decir, la ropa ya hecha y distribuida en los numerosos comercios especializados, sin embargo era igualmente común que algunas mujeres atendiesen la demanda de determinados productos y se dedicarían a la venta directa de sombreros, cintas, mantones, fichús y novedades varias. Tal ocurre en esta obra como en *La de Bringas* donde Refugio, hermana de Amparo Sánchez Emperador se dedicó durante un tiempo a estos menesteres. En *Fortunata y Jacinta*

⁸³ KNIBIEHLER, Ivonne. “Cuerpos y corazones” DUBY, Georges y PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres en occidente*. Siglo XIX, Tomo IV, Taurus. Madrid 1993. p. 324.

⁸⁴ PÉREZ GALDÓS, Benito. Opus cit. Parte Tercera, Cap. IV, p. 112.

aparecerá la figura de Mauricia *La Dura*, una mujer marginada y dedicada ocasionalmente a “...*correr pañuelos de Manila y algunas prendas...*”⁸⁵

Las condiciones específicas que alentarían a la mujer perteneciente a la pequeña burguesía para contemporizar y estar al tanto de todas las novedades en materia de vestidos, iban a fundamentarse en el ahorro y el discernimiento de componer, Tal es el caso de Doña Lupe, *la de los Pavos*, arquetipo de la pequeña burguesa, cercana en cuanto a hábitos y formas de vida a la mujer perteneciente a la clase artesana, se adaptará a nuevas costumbres de indumentaria adoptando elementos y prendas de la moda internacional: “*Con su talento y su economía se había agenciado un abrigo de terciopelo, con pieles, que la más pintada no lo usara mejor. Y le había salido por poco más de nada, atendido lo que generalmente cuestan estas piezas...Le estaban arreglando una capota, que...vamos; el día que la estrenara había de llamar la atención...*”⁸⁶

Pérez Galdós apuntará en esta obra hacia nuevos arquetipos femeninos, distintos a otras mujeres recreadas por él y hasta entonces inexistentes en la novela realista española. En Aurora Samaniego, una viuda que durante muchos años había vivido en Francia: “...*dirigiendo un gran establecimiento de ropa blanca, y (que) tenía hábitos independientes y mucho tino mercantil...*”⁸⁷, el escritor forjará un tipo de mujer encajada en la sociedad industrializada, urbana y cosmopolita, con nuevos roles y distintos papeles que cumplir. La descripción que de ella se hace atiende a aspectos externos como su fisonomía peculiar y distintiva con respecto al resto de jóvenes: “...*vestía con esa sencillez airosa de las mujeres extranjeras que se ganan la vida en un mostrador de tienda elegante, o llevando la contabilidad de un restaurant. Su traje era siempre de un solo color, sin combinaciones, de un corte severo y como expeditivo,*

⁸⁵ Ibídem, Parte Tercera, cap. II, p. 67. En *Tormento* Refugio se dedica al oficio de costurera y en *La de Bringas* aparece este mismo personaje ejerciendo de *mujer de calle* más o menos encubierta y tenedora o corredora de chucherías y novedades para la mujer “...*me ha mandado un cajón grandísimo de sombreros, fichús, pamelas, lazos, corbatitas, camisetas...preciosidades. En Madrid no se ha visto cosa de tanta novedad y buen gusto; también he recibido casquetes de paja y tela, cinta de mil clases, plumas, marabús, egretas, penachos, amazonas, toques, alones, colibrises, esprís y cuanto Dios crió*” (*La de Bringas*, Cátedra, Madrid, 1994, Cap. XXVI, p. 182)

⁸⁶ Ibídem. Parte Tercera, Cap. V., p. p. 152- 153.

⁸⁷ Ibídem. Parte Tercera, Cap. VI., p. 217.

traje de mujer joven que sale sola a la calle y trabaja honradamente.”⁸⁸ Es un claro ejemplo de una obrera especializada, de una profesional; el mismo narrador advierte la impronta extranjera de aquel tipo de dama, incorporada al engranaje social a través de un trabajo remunerado, especialista en contabilidad o dependienta de unos grandes almacenes, tipo verdaderamente escaso en la sociedad española de la Restauración.

La obra literaria más importante del siglo XIX español se convierte así en una especie de escaparate de la moda, donde el vestido se constituye en lenguaje social que registra a cada personaje en su clase o nivel correspondiente (burguesía, baja burguesía y *cuarto estado*);⁸⁹ pero también presenta un aspecto latente que otros escritores habían alentado, como Ramón de Mesonero Romanos, y es la idiosincrasia del vestir español, patentizada en el espléndido capítulo dedicado casi por entero al mantón de Manila, y en las manifestaciones coloristas de las tiendas que sacan sus chillonas piezas a la calle, frente a la sobriedad y las tonalidades discretas de la moda que llega de Europa, París para ellas y Londres para ellos. Otros autores han visto en esta obra cómo el vestido ha llegado a ejercer de *lenguaje de la intimidad*: determinadas situaciones de ánimo, defectos, virtudes, sentimientos, fobias...llegan a expresarse a través del vestido.⁹⁰ También la ropa abordaría connotaciones ambiguas cuando su uso llega a implicar un sentido viciado, y no expresa con nitidez, los valores netos de un personaje. Así el propio protagonista, Juan Santa Cruz, al iniciar sus amores con Fortunata llega no sólo a comportarse sino a vestir a la manera de *la canalla* madrileña: “*El Delfín se encajó una capa de esclavina corta con mucho ribete, mucha trencilla y pasamanería. Poníase por las noches el sombrero pavelo, que, a la verdad, le caía muy bien, y se peinaba con los mechones ahuecados sobre las sienas...*” (Parte Primera, Cap. IV, p. 187). O la misma Fortunata que accidentalmente y por poco tiempo accede a un nivel económico superior, trueca el empaque chulesco de mantón y botines por joyas y modas

⁸⁸ Ibídem, Parte Cuarta, Cap. I, p. 288.

⁸⁹ SQUICCIARINO, Nicola. *El vestido habla, consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Cátedra. Madrid, 1990,

⁹⁰ CAÑAS BEJARANO, Domingo. “El lenguaje de la moda en *Fortunata y Jacinta*” *Moda y sociedad. Estudio sobre educación, lenguaje e historia del vestido*. GARCÍA WIEDEMANN, Emilio José. y MONTOYA RAMÍREZ, M^a Isabel (editores), Granada, Centro de Información Continua de la Universidad de Granada, 1998, p. p. 173-184.

encopetadas a la manera de las señoras: “¡Pobrecilla! Lo elegante no le quitaba lo ordinario, aquel no sé qué de pueblo...” (Parte Primera, Cap. XI, p.p. 433-434).

Por todo ello, *Fortunata y Jacinta* refleja espléndidamente la moda de la segunda mitad del XIX, así como las fórmulas suntuarias aparejadas a dicho fenómeno con una visión retrospectiva al emplear el lenguaje de la moda para expresar la vida cotidiana de la Restauración y ahondar en connotaciones de tipo estético, espiritual e histórico.

1.2 FORTUNATA Y EL CUARTO ESTADO

Aunque en principio surge en la novela como un estereotipo, el de la chula o la manola, de larga trayectoria en la literatura y acervo populares, Fortunata es uno de los personajes más complejos y de más proyección dentro de la literatura española del siglo XIX; un perfil complejo y riquísimo en matices, caracterizado por una fuerte personalidad que va configurándose a lo largo de la narración, y que se aparta en cierto modo de aquel personaje tipo con el que es descrito cuando por vez primera la ve Juan Santa Cruz: “*la moza tenía pañuelo azul claro por la cabeza y un mantón sobre los hombros, y en el momento de ver al Delfín, se infló con él, quiero decir, que hizo ese característico arqueo de brazos y alzamiento de hombros con que las madrileñas del pueblo se agasajan dentro del mantón, movimiento que les da cierta semejanza con una gallina que esponja su plumaje y se ahueca para volver luego a su volumen natural. (...). Y Juanito pensó: <<Tú sales para que te vea el pie. Buena bota>>*” (Parte Primera, Cap. III, p. 183). Más adelante el propio Santa Cruz la describe a Jacinta en su viaje de novios: ojos como estrellas, semejantes a los de la Virgen del Carmen, manos bastas de tanto trabajar, el corazón lleno de inocencia, sin educación, analfabeta, cuidadora de gallinas y palomas desde niña, a las que alimentaba y cuidaba (Parte primera, Cap. V, p. 228). En el Capítulo VIII el extravagante José Ido del Sagrario comunica a Jacinta la existencia de un Pitúsín, niño nacido de la relación de Fortunata y Juan Santa Cruz; ésta es descrita por Ido como una mala mujer. *Guapetona, pero muy loca.* (p. 305) Se detallan otros tipos populares, por ejemplo en el capítulo IX, “Una visita al cuarto estado” *Encontraban mujeres con pañuelo a la cabeza y mantón pardo,*

tapándose la boca con la mano envuelta en un pliegue del mismo mantón. Parecían moras; no se les veía más que un ojo y parte de la nariz...” (p. 323)

Fortunata será descrita de esta manera a Juan Santa Cruz por su amigo Villalonga, pasados muchos meses sin saberse nada de la joven:

“(...) Eran un señor y una mujer vestida con una elegancia... (Fortunata) Está de rechupete. De fijo que ha estado en París...Púseme todo lo cerca posible, esperando oírla hablar...Porque el talle y el corsé, cuando hay dentro calidad, los arreglan los modistos fácilmente; pero lo que es el lenguaje...Agua, figurines, la fácil costumbre de emperjilarse; después, seda, terciopelo, el sombrerito

. ¡ Sombrero!- exclamó Juan en el colmo de estupefacción.

-Sí; y no puedes figurarte lo bien que le cae...

¿ Te acuerdas del pañolito por la cabeza con el pico arriba y la lazada? ¡Quién lo diría! ¡Qué transiciones!...y vestido azul elegantísimo y abrigo de terciopelo...Vaya y con pieles, un abrigo soberbio.” (Parte Primera, Cap. XI, pp.433-434, 438) Para unos párrafos más abajo referirle el amigo Villalonga que otro conocido vio a Fortunata vestida con la mayor humildad, de pañuelo a la cabeza anudado bajo la barba y con un mantón negro raído. (Cap. XI, p.441)

En estos capítulos se narra, desde el punto de vista suntuario, el recorrido o la aventura *trapística* que Fortunata hace desde la sencillez menestral de los primeros capítulos, cuando conoce a Juan Santa Cruz, hasta su reaparición como una mujer de mundo, vestida según los cánones de la moda de París, donde no faltan abrigos, pieles, pero sobretodo sombrero; un aditamento cuyo uso separaba abismalmente a las clases burguesas del pueblo llano. Los estados fluctuantes de la joven protagonista se manifiestan en los correspondientes cambios de manera de vestir, hasta volver a su originario atavío.

Cuando Fortunata fue vista por el amigo de Juan Santa Cruz, Jacinto Villalonga con uno de sus amantes y vestida según los cánones parisinos, no aventuró la joven que esos trapos habría de empeñarlos y que Maximiliano Rubín, enamorado de ella, daría sus ahorros a ésta *“para que desempeñes la ropa que te sea más necesaria Los trajes de lujo, el abrigo de terciopelo, el sombrero y las alhajas se sacarán más adelante”* (Parte Segunda, Cap. II, p. 480)

Al comprometerse Fortunata con Maximiliano Rubín, toda la familia del novio se congregará en torno a la joven para educarla como esposa. A su paso por *Las Micaelas* se sumarán otras enseñanzas y correctivos realizados por el propio Maxi y su hermano, el sacerdote Nicolás Rubín.

Antes de conocer a Fortunata, doña Lupe *La de los pavos*, tía de Maxi Rubín,, inquirirá a Nicolás sobre el aspecto de la joven, al dar cuenta éste de manera expresiva acerca la belleza de nuestra protagonista; doña Lupe responderá: “*las mujeres casadas no deben ser muy hermosas...*” (Parte Segunda, Cap. IV, p. 523). Nuestra protagonista, antes de desposarse con Maxi Rubín, ingresará en el convento de Reparadoras (Las Micaelas) donde se preparará para ser una buena esposa; en dicho cenobio permanecerá interna hasta antes de su boda y allí vestirá con sobriedad: tocas blancas, vestido de lana negra y en las horas de trabajo, vestidos y sayas sobrios. Estos atavíos proyectarán la imagen de una Fortunata a la que todos los personajes que la circundan querrán hacerla *pasar por el aro*, insertarla a la sociedad burguesa; a ella, una indómita mujer del pueblo, intentarán sucesivamente desbastar y pulir, desde la beata social Doña Guillermina Pacheco hasta doña Lupe de Jáuregui; desde los hermanos Rubín hasta el amigo Feijoó, que en el tramo final de su vida ejercerá de *Pigmalión* y consejero. Su adscripción a los preceptos sociales y religiosos serán superficiales, los correctivos nunca llegarán a hacer mella en sus instintos naturales. Al igual que Mauricia La Dura, su *alter ego* y su conciencia, el *correlato de la parte más salvaje de Fortunata*, será expulsada del sistema y devuelta a la calle, habida cuenta de su imposibilidad de regeneración⁹¹

La joven se casará con con un vestido de *gró negro*,⁹² que ella arreglaría antes de la boda; uno de esos días la visitó Mauricia *La Dura*, su antigua compañera en las *Micaelas*, que había vuelto a vender y correr prendas, tales como mantones de Manila; aunque desmejorada se presenta muy atildada; “*...zapatos muy bonitos de cuero amarillo, atados con cordones azules terminados en madroños... un mantón nuevo y a la cabeza un pañuelo de seda de fajas azul-turquí y rojo vivo, delantal de cuadrillos y falda de tartán, y en la mano un bulto atado con un pañuelo por las cuatro puntas.*”

⁹¹ MELENDRERAS REGUERO, M^a Dolores “La educación de la mujer en Fortunata y Jacinta” *Archivum*, Vol. 50-51, Universidad de Oviedo, 2000, p. 372 y ss.

⁹² Tejido de seda semejante al glasé pero más gruesa. Del francés gros, MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*, opus cit, p. 1426

(Parte Segunda, Cap. VII, p.663) en su hatillo lleva varios mantones que ofrecerá a doña Lupe, tía política de Fortunata y antigua cliente, le brindará un pañolón perteneciente a la marquesa de Tellería por cincuenta duros, pero a doña Lupe tal tasación le parecerá excesiva, máxime cuando ella poseía varios de *Senquá*;⁹³ no obstante, aprovechará la ocasión para que Mauricia le *corra* unos aderezos.

La boda de Fortunata y Maxi Rubín se verifica en el Capítulo VII del Segundo Libro, refiriendo el autor la correspondiente galería de personajes y su indumentaria: Fortunata con su vestido de *gró* negro; doña Lupe luciendo *su visita adornada con abalorio*, la esposa de Torquemada, doña Silvia, con mantón de Manila, *lo que no agradó mucho a la viuda, porque parecía boda de pueblo*. (p. 671)

Muy expresivo este párrafo pues alude a varias prendas importantes en el siglo XIX español, aunque de desigual fama; la *visita* pertenece a la moda internacional, pues es prenda utilizada por la burguesía urbana de la época consistente en una prenda exterior derivada de la *jacket* o chaqueta, más o menos recamada o rica y usada para salida; normalmente es corta y cubre el tórax hasta las caderas, prolongándose hacia la falda; las mangas pueden ir ajustadas o perdidas. Diverso es su uso y para todas ocasiones: desde salidas informales hasta circunstancias protocolarias; se confeccionaban en tejidos diferentes desde lana a terciopelo. En las revistas de figurines reciben distintos nombres atendiendo a sus calidades y materias: *Visita Bolulogne, Villars, Mariposa o Menastrel*; sobrias o sofisticadas, las más vistosas eran muy suntuosas confeccionadas en terciopelo otomano brochado, con doble volante de encaje negro y golpes de pasamanería, como la etiquetada como *Visita Menestrel (La Moda Elegante Año XLII,*

⁹³ Artista diseñador de los pañolones de Manila, citado por Galdós en la hermosa disertación sobre el Mantón de Manila y que se desarrolla en los Capítulos II y III, pp.127 y 152. Éste y otros artífices chinos referidos por Galdós relacionados con los diseños de mantones, son autores sin identificar. Edward Carroll Stone, apunta la conservación en algunas ciudades estadounidenses de fondos documentales acerca del comercio de esta prenda entre Cantón y España; a este respecto indica: “*Las cartas de Filadelfia están repletas de recomendaciones. Así, en una de 1798-1799, un sobrecargo anónimo especializado en telas escribió: ...los mejores comerciantes son Samqua, Esking, Youquay...*” en *El mantón de Manila* (catálogo) Granada, Fundación Caja de Granada-Fundación Rodríguez Acosta, 1998, p. 29 ¿Será este *Samqua* el artista que cita nuestro escritor como *Senqua*?

Nº 12, 30 de marzo de 1883, p. 92). La visita⁹⁴, *visite*, es una prenda, según Boucher, englobada dentro de aquellas denominadas *sobretodos*, y cuya definición es la de una chaquetilla con faldetas más o menos ilustrada o adornadas, versátil, ya que podía lucirse a diferentes horas o tiempos de día o noche, según su confección y tejido, y que a lo largo de los años fue variando de forma, con mayor o menor fortuna.⁹⁵

Otra de las prendas es el mantón de Manila que ya ha sido definido como una pieza, que si bien tuvo y mantuvo su prestigio en el primer tercio del siglo XIX, paulatinamente irá reduciendo su ámbito a las clases más humildes o a ciertos festejos como las corridas de toros; por ello, doña Lupe desdeña a una convidada cuyo mantón le hace pensar en un bodorrio rural; no obstante, tendrá siempre el mantón de Manila un gran predicamento dentro de la sociedad española; así en una gaceta del momento se refería aquello de que: “ *Una novia, con su gran mantilla de blonda y envuelta en un rico mantón de Manila es una cosa que aún a plena luz del sol se admira por las calles de Madrid*” (*Periódico para todos* Año II, Segunda época, Nº 44; Madrid, 13 de febrero de 1878).

Sin olvidar que en almonedas, repartos de herencia e incluso en los anuncios sobre objetos robados o sustraídos, el mantón de Manila ocupó siempre un lugar destacadísimo, a tenor de lo aparecido en la prensa del momento: “...*Anoche, a las once y media, fue detenido en la calle del Turco un joven de unos trece años de edad, que a pocos pasos de aquel sitio acababa de quitar con la mayor sutileza a una señora, un magnífico mantón de Manila que llevaba del brazo..*” (*El Siglo Futuro*, 17 de septiembre de 1878. Año III. Nº 852, s/p).

No se olvide que a pesar de su utilización indecisa por parte de la burguesía y aristocracia,⁹⁶ a lo largo de la centuria, también es cierto que las clases más pudientes

⁹⁴ En *El Correo de la Moda* se describe la visita como una “prenda que participa de la manteleta y del dolman...prendas todas que pueden ser de cachemir o biarritz blanco, gris claro o negro” (Nº 17, 2 de mayo de 1876, Año XXVI)

⁹⁵ BOUCHER, François. *Historia del traje en occidente* Gustavo Gili, Barcelona, 2009. p. 384.

⁹⁶ A finales de la centuria y coincidiendo con el reverdecer del casticismo de zarzuela se vuelven a poner de moda entre la aristocracia las fiestas y bailes de majas y chulapas y, por ende, del mantón de Manila; en una fiesta titulada “*La verbena de la Duquesa (de Nájera) o pañuelos y mantillas y desde el jardín al cielo*” se recrea el ambiente del Madrid popular, ya estereotipado: “*A las doce, hora que rezaban las invitaciones, empezaron llegar las señoras en traje de verbena, es decir, con mantones de Manila*

solían conservar en sus baúles hermosos y caros ejemplares para lucir en determinados festejos, y que incluso les servían de moneda de cambio (recordemos que Mauricia *La Dura* ofrece a doña Lupe un mantón de la Tellería, arruinada); y a todo ello habría que añadir que el pañolón de Manila constituía ya desde la segunda mitad del siglo XIX una alhaja arraigadísima en la indumentaria popular de toda España.⁹⁷

En *Fortunata y Jacinta* algunas prendas como el Mantón de Manila está omnipresente en grandes pasajes de la obra, pero algunos objetos que pudieran parecer insignificantes, aunque unidos a la confección de prendas tienen un valor simbólico, como los botones; unas veces sirven como premoniciones de buena o mala suerte, según el color o los agujeros del mismo para la propia Fortunata;⁹⁸ otras, como deladoras de la infidelidad de Juan Santa Cruz, cuando Jacinta descubre un “*botón de níquel labrado, con muchos garabatos...Era un botón de mujer de los que se usan ahora en las chaquetillas.*” (Parte Tercera, cap. II, p. 59)

El amor de Santa Cruz por Fortunata fluctúa a lo largo de la novela y ese titubeo sentimental que desembocaría en desencanto, cristaliza en los hábitos suntuarios y del traje femenino; será en el capítulo III del Tercer Libro cuando se evidencia la compleja y rica personalidad de la joven, ya que no solamente es la amante de un adinerado burgués, sino que manifiesta un carácter invariable y sereno, fundamentado en el sincero amor que profesa a este hombre; a lo largo del mencionado capítulo- *La revolución vencida*- se da cuenta pormenorizada del entorno doméstico que Fortunata ha creado como amante de Juan Santa Cruz, separada ya de Maximiliano Rubín. Un entorno vulgar, sencillo, de muebles y ropa de casa limpios, pero mal dispuestos, de flores de trapo, de láminas compradas en baratillos con marcos de cruceta, de reloj roto guarnecido de figuras pastoriles...; él echa de menos el tener una amante mundana y

sobre los trajes claros y claveles en la cabeza unas, y luciendo otras las mantillas blancas...No hubo señora ni señorita que dejara de llevar el español atavío propio de esa clase de fiestas, netamente madrileñas, ...” en La Época. 5 de julio de 1894. Año XLVI, N° 15.025

⁹⁷ RODRÍGUEZ COLLADO, Mercedes. En *La pieza del mes: Mantón de manila. 1850-1860*. Museo Romántico, febrero, 2012, p. 11, apunta que durante la Regencia de María Cristina, desde 1885 a 1902, el mantón alcanza su más alta cota de popularidad entre las clases populares y conservarán su uso a lo largo de los años.

⁹⁸ “*Es negro y de tres agujeritos. Mala sombra*” o “*¡Es blanco y de cuatro aujeritos! Buena sombra*”(Parte Tercera, Cap. VII, p. 258 y 261, respectivamente)

con *esprit*, como la querida de su amigo Trastamara, Sofía *La Ferrolana*; Incluso llega a incomodarle que Fortunata no aparezca ante él arreglada y hermosa:

“-Dime, ¿por qué no te has puesto la bata de seda, como te he mandado ¡Qué cosas tienes!.. No la quiero estropear. -Eso es.....Guárdala para los días de fiesta. Así me gusta a mí la gente, arregladita...Y cuando yo vengo aquí te pones la batita de lana, que unos días apesta a canela y otros a petróleo...” (Parte Tercera, Cap. III, p. 78). La amante de Pepe Trastamara encarna el encanto de la seducción impostada y estudiada mientras Fortunata, cuyas batas están impregnadas de esencias domésticas, representa el encanto montaraz y salvaje de la mujer sencilla; frente a Sofía La Ferrolana que posee *chic*, que lleva batas perfumadas, que sabe sentarse en un *puf* y moverse con gracia cortesana, Fortunata encarna *la rusticidad de la belleza primitiva*.⁹⁹

Para Galdós el personaje de Fortunata invariablemente pertenece al Cuarto Estado, el pueblo llano, y ese matiz forma parte indestructible de la personalidad de esta mujer; una decencia rebelde, que la hace cercenar los más profundos valores y cimientos burgueses, aunque su nobleza está fuera de toda duda; y para mostrar esa limpieza de espíritu, la joven nunca o casi nunca se atendrá al lujo ni a la opulencia suntuaria, presentándose siempre ante la sociedad con esa casta lisura de las jóvenes madrileñas del pueblo llano, las chulas; y así la llamaría su protector, el anciano Evaristo Feijoo, *chulita*.¹⁰⁰ Esas chulas madrileñas cuya quintaesencia es Fortunata, aparecen en la

⁹⁹ DEL PRADO, Javier. “Francia en Fortunata y Jacinta” Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas* (LAFARGA, Francisco, edt.) Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, p. 410.

¹⁰⁰ “...Chulita, otro abrazo, otro. Vengo de hablar con la mismísima doña Lupe la de los pavos” (Parte Tercera, Cap. IV, p. 130) SERVÉN DÍEZ, Carmen en “Fortunata y su época: sobre los modelos de mujer en la España de la Restauración” Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003 (www.cervantesvirtual.com) apunta un aspecto singular del personaje, pues en tanto la popularidad del arquetipo de la chula desde la década de los ochenta adquiriría gran notoriedad y difusión a través de la zarzuela o las publicaciones de obras como la de RODRÍGUEZ SOLÍS, Enrique, *Majas, manolas y chulas*, el personaje de Fortunata, según SERVÉN “...presenta una novedad importante. El autor no ha querido detenerse en lo puramente visual -el pelo negro, el pañuelo, el mantón...- y costumbrista -el lenguaje pintoresco...-, sino que ha buceado en la realidad íntima del personaje y ha problematizado su filiación popular. Fortunata escapa así a lo típico y tópico, y se convierte en un personaje mayor. Lo que Galdós aporta en su recreación de la chula madrileña es justamente lo que ni el «género chico» ni la novela popular podían encargarse de desarrollar: la complejidad psicológica y la conflictiva realidad social. Ha convertido a la chula en un personaje apto para la novela realista.”

narración con el aporte de frescura y naturalidad contrastada con el envaramiento de otros personajes femeninos, pertenecientes a las clases mesocráticas. Si bien la joven Fortunata responde a un arquetipo ya recreado en la literatura y en la moda costumbrista del momento, descrito en las primeras páginas en las que aparece la joven a través de la narración, va adquiriendo mayor complejidad. Frente a este tipo matritense, rico en matices, nos encontramos con otro, casi el reverso de la moneda, doña Lupe, que en toda ocasión intentará marcar esa diferencia respecto a las clases más humildes, arrojando su condición de prestamista envuelta siempre en trapos de segunda mano “*Con su talento y su economía se había agenciado un abrigo de terciopelo, con pieles, que la más pintada no lo usara mejor. Y le había salido por poco más de nada...Le estaban arreglando una capota, que, vamos, el día que la estrenara había de llamar la atención...*” (Parte Tercera, Cap. V, p. 152).

1.2.1. LA CHULA Y EL MANTÓN

La chula madrileña en *Fortunata y Jacinta* constituye una constante en la narración, en la que, incluso en momentos de contenido dramatismo, reaparece con enorme brillo: el Capítulo VI de la Parte Tercera está dedicado a los últimos momentos de la existencia de Mauricia *La Dura*; la presencia de la Comitiva del Viático para reconfortar con el sacramento a la moribunda es todo un alarde de pormenorizado realismo, en el cual figuran “*dos mujeres muy bien vestidas a la chulesca, con mantón café con leche, delantal azul, falda de tartán, pañuelos de color chillón a la cabeza, el peinado rematado en quiquiriquí con peina de bolas, el calzado de la más perfecta hechura y ajuste*” (p 189). El mantón, nuevamente el mantón o pañolón de Manila, que junto al denominado mantón *alfombrado*,¹⁰¹ es el regalo con que deleita siempre la chula, su seña

¹⁰¹ Modalidad popularizada del mantón de cachemir introducido desde Inglaterra a finales del siglo XVIII y procedente de la India; era una pieza rica de origen exótico. En Europa fueron célebres los centros productores de Norwich y Paisley así característica su decoración en motivos *boteh*. A lo largo del siglo XIX se confeccionó de gran tamaño al tener que cubrir el cuerpo femenino vestido con crinolinas. Ver O'HARA, Geoffrey. p.90 y *La colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto. Moda. Una historia desde el siglo XVIII al XX* Barcelona, Teschen, 2003, p.150. El mantón alfombrado español fue adoptado en todas las capas sociales; y en numerosas regiones españolas se incorporó en muchos casos a la indumentaria tradicional. Confeccionado en lana, o seda, a veces era acolchado. “*La influencia de las importaciones comerciales de la ruta de Indias es claramente detectable también en la decoración de los*

de identidad; ya Rodríguez Solís lo incorpora en su bonitísimo libro acerca de las mujeres del pueblo madrileño desde el siglo XVIII, la maja, la manola y la chula; cifra en esta última sus ropajes, carácter, religiosidad, costumbres e idiosincrasia: *“Generalmente viste chaqueta negra; linda falda de percal o lana, que sabe levantar con un arte exquisito para mostrar una enagua blanquísima, una media más blanca aún y un pié como una almendra, calzado con elegantes botinas, de color azul o naranja la caña, y el chanclo de charol, lleno de pespuntos; ancho delantal oscuro; pañuelo de seda a la cabeza, recogido en las sienes de una manera particular suya, cubriendo la punta de atrás con el pañolón de merino negro bordado en sedas, o el llamado de alfombra o de la India; y peinado de última moda, pues casi todas se costean peinadora. En una época, por los años de 1863, gastó la chula vestidos de percal de larguísima cola, con grandes volantes, que no tardó en desechar, adoptando la falda de percal o lana, según la moda, que siempre procura hermanar con sus gustos, ä fin de no perderla originalidad de su tipo. Respecto de su aseo interior y exterior, casi puede decirse que raya en exageración. En los días de fiesta se ve lucir á la chula la airosa mantilla de blonda, o el velo llamado de toalla demostrando en la gracia con que la maneja que es digna sucesora de la inolvidable maja y de la sin par manola.”*¹⁰²

Sin olvidar algunas prendas ya muy propias tales como las blondas, mantillas o el traje de etiqueta donde prevalecerá el negro, en aquellas ocasiones o festejos de gran religiosidad, como la festividad de Jueves Santo o Corpus *vistiendo el rico vestido de seda de color o el severo traje negro, y con ambos la indispensable mantilla.*¹⁰³ También destaca este autor otras características de índole moral o físicas: educación

llamados mantones alfombrados aragoneses según la técnica del tapizado, que casi exclusivamente reproducen dibujos de cachemir, geométricos de tipo árabe...” en MARTÍNEZ MORENO, Rosa María. “Los pañuelos, mantos y mantones. Estudio retrospectivo” en *Indumentaria tradicional aragonesa: apuntes para una historia* LATAS ALEGRE, Dabi y GUARC SANCHO. Elena (coordinadores), Zaragoza, Editorial Prames, 2011, p. 180. Galdós lo incorpora en esta novela: *“se echó con indolencia en la butaca, abrigándose con su mantón alfombrado”* (Parte Segunda, Cap. I, p. 464) y también en *Misericordia* (1897), Santiago de Chile, Editor Andrés Bello, 1994, p.179

¹⁰² RODRÍGUEZ SOLÍS, Enrique. *Majas, Manolas y Chulas. Historia, tipos y costumbres de antaño y ogaño*. Madrid, Imp. Fernando Cao y Domingo de Val. 1889, p. 183.

¹⁰³ RODRÍGUEZ SOLÍS, Enrique Opus cit. p.185

descuidada, ingenio natural, perspicacia, mezcla de honestidad y abandono, luz y sombra, noche y día...estatura mediana, tez pálida o color subido.¹⁰⁴

Rodríguez Solís igualmente reseña los distintos oficios de las chulas desde planchadoras o costureras de jovencitas a prenderas o corredoras de prendas, ya en su madurez, el mismo oficio que ejercía Mauricia *La Dura*, apostillando el autor que la actividad que más y mejor avenía a la chula era el de cigarrera, una vez que la máquina de coser había desbancado muchos puestos de trabajo. *Los oficios a que principalmente se dedica son los de carnicera, cigarrera, sastra, ribeteadora, florera, peinadora y modista, cuando muchacha; y cuando más mujer, prendera, fiadora y corredora de alhajas.* (P. 185) Precisamente las fiadoras solían vender a plazos los atavíos de estas chulas, que muchas trabajaban en la fábrica de tabacos, y cuyo denominador común era el atildamiento y el donaire de estas jóvenes que gastaban mucho peculio en ropas y adornos: “*De aquí los lujosos pañuelos de seda para la cabeza, a dos y tres duros; y el rico mantón de alfombra; y las hermosas faldas; y las elegantes camisolas y enaguas, llenas de bordados; y las coquetonas botinas en invierno, y los lindos zapatitos en verano...Luego vienen los apuros para pagar...* (p. 199)

El pie, el calzado como funda y estuche de tan sazonado objeto – no hay que olvidar que en el primer encuentro de Juanito Santa Cruz con Fortunata, éste exclamará” *Tú sales para que te vea el pie. Buena bota...*” (Parte Primera, Cap. III, p. 183) – tiene un papel significativo dentro del juego de la galantería y del coqueteo,¹⁰⁵ fundamentado en su valor como elemento fetichista, de tan larga trayectoria en la sociedad y la moda del siglo XIX.¹⁰⁶

En definitiva, y respecto a la indumentaria femenina del Madrid popular, Pérez Galdós expone con sumo realismo, pero también con referencias costumbristas, a mostrar ese empaque característico de la chula, cuyo atavío se definía a través de un cuerpecillo o busto bien ajustado generalmente oscuro, o del mismo color que la falda hecha de tejidos de algodón estampado o liso, baratos y alegres como el percal o el

¹⁰⁴ RODRÍGUEZ SOLÍS, Enrique. Opus cit. 1889, p. 173.

¹⁰⁵ BLANCO CARPINTERO, Marta. “El siglo fetichista: pie y calzado como técnica narrativa de Galdós” *IX Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2009, p. 334

¹⁰⁶ Y del siglo XVIII, Ver MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona, Anagrama, 2005

tartán,¹⁰⁷ y generalmente adornada con volantitos sobre el ruedo de la misma,¹⁰⁸, peinado recogido en moño o *quiquiriquí* guarnecido con una peina de bolas,¹⁰⁹ pañuelo recogido en la cabeza, mantilla o velo para las ocasiones que lo requiriese¹¹⁰, mantón de Manila o de aquellos denominados alfombrados, enaguas resplandecientes por lo blancas y cuidadas, y, por último, buena bota, que tal y como reseña Rodríguez Solís, era de caña realizada en dos tonalidades.

Fortunata es una *bien calzada* arquetipo que en muchas novelas de Galdós derivan hacia la perdición,¹¹¹ como otros personajes galdosianos (María Sudre de *La familia de León Roch* o la Isidora de *La Desheredada*), acabará sus días seducida y abandonada,

¹⁰⁷ El percal es una tela de algodón estampado o liso. El tartán es un tejido de lana a rayas cruzadas o cuadros. MOLINER, María. Diccionario de uso del español opus cit. p. 1269.

En el XIX se constituye como uno de los tejidos preferentes de la burguesía urbana; se puso de moda desde Inglaterra pues la reina Victoria usó en numerosas ocasiones vestidos realizados en tartán durante sus estancias veraniegas en Balmoral, Escocia, lugar de origen y patria del tartán, ver LAYER, James Breve historia del traje y la moda. Cátedra, Madrid, 1988, p. 177.

¹⁰⁸ Los volantes o faraloes de tanto predicamento en la indumentaria popular del XIX tienen su origen cercano en las modas burguesas de hacia la mitad del siglo XIX BERNIS, Carmen. “Los trajes populares”. Capítulo XII, *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*, Tomo II, Coord. MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo. Madrid, Centro de estudios Institucionales, 1988. P. 418.

¹⁰⁹ Las peinas o peinetas se elaboran en distintos materiales más o menos costosos, siendo las más usuales las elaboradas en cuerno o carey, estas últimas las más más costosas; también las había realizadas en celuloide o metálicas. Las bolas eran adornos con bolitas o cuentas de cristal o vidrio, perlititas, coral, o piedras preciosas etc...Ver CAVESTANY, Julio. “Adornos femeninos. Peinetas y diademas” *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*. Tomo VIII, Nº 1, 1926, págs. 16-25. En *La Quimera* (1905) escrita por Emilia Pardo Bazán, casi veinte años después, una gitana modelo del pintor Silvio Lago también luce una peineta de celuloide imitando coral (Cátedra, Madrid, 1991, p. 199)

¹¹⁰ La mantilla es desde el siglo XVIII e incluso antes, una de las prendas más importantes de la indumentaria española. Baste recordar el retrato femenino de Velázquez “Dama con mantilla” y recorrer toda la historia de la moda española del siglo XVIII para comprender el arraigo de esta prenda en la mujer española. En el siglo XIX, la emperatriz Eugenia la consagró como pieza cortesana e internacional. PUIGGARÍ, José. En 1886 le dedicó sendas alabanzas en su *Monografía histórica e iconográfica del traje*. Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, editores (edición facsimilar Maxtor, 2008) págs.24 y 265 Emilia Pardo Bazán también glosaría en muchos de sus artículos la belleza de esta toca que hermoseaba tanto a la mujer española.

¹¹¹ BLANCO CARPINTERO, Marta. “El siglo fetichista: pie y calzado como técnica narrativa de Galdós” opus cit p. 334.

“condenada a sumergirse en las aguas, en la muerte...”¹¹² aunque regenerada y rehabilitada.

1.3. JACINTA VERSUS AURORA SAMANIEGO

Fortunata y Jacinta siempre fueron adversarias, nunca rivales; la verdadera enemiga de ambas sin duda lo fue Aurora Samaniego, un personaje perteneciente a la pequeña burguesía madrileña, acuñada su personalidad durante su estancia más o menos breve en Francia por su matrimonio con un comerciante; Instalada de nuevo en Madrid, una vez viuda, y gracias a la generosidad de un familiar, Aurora Samaniego regentará una tienda de ropa blanca y novedades francesas que supondrá toda una primicia renovadora en la historia del comercio matritense, tan tradicional y ya en aquellos momentos, la Restauración de Alfonso XII (1874-1876), con visos de apertura europeizante. La señora viuda de Fenelón vestía con la sencillez y displicencia de una empleada, de una asalariada parisina;¹¹³ su tipo se alejaba del auxiliar u hortera madrileño: mujer, con nociones mercantiles, acostumbrada a emplear galicismos, conocedora de las novedades extranjeras, sobretodo francesas, especialista en moda infantil, canastillas para bebés y equipos de novia y lencería femenina; coordinadora y administradora de un establecimiento especializado. Su físico presenta ribetes esperpénticos,¹¹⁴ *avant la lettre*, pues aunque es descrita como bien parecida y de caderas y talle torneados, destacan en ella su abultado pecho, su cuello corto y sus brazos robustos que evidencian las costuras de unas mangas próximas a reventar; expeditiva tanto en su indumentaria, *traje de un solo color, de corte severo*, (Parte Cuarta, Cap. I, p. 288) como en su medio social y laboral, pues está muy segura de regentar *un establecimiento nuevo para el*

¹¹² GONZÁLEZ SANTANA, Rosa Delia. “Narcisismo, fetichismo y cosificación de la mujer en Fortunata y Jacinta y Naná” *V Congreso Galdosiano*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca Universitaria, 2005, p. 150

¹¹³ “Aurora vestía un traje de percal, azul claro, con cinturón de cuero, y en éste una gran hebilla. Su atavío era todo frescura, sencillez de obrera elegante” (Parte Cuarta, Cap. I, p. 291). Sencillez monocroma que contrasta con los chillones y pintorescos indumentos de Jacinta, tan plebeyos... ver DEL PRADO, Javier. *Opus cit.* p. 414.

¹¹⁴ CAUDET, Francisco. (edición) *Fortunata y Jacinta*. Parte Cuarta, Cap. I, p. 288.

Madrid elegante; (Parte Cuarta, Cap. I, p. 290) Aurora Samaniego responde a un arquetipo cosmopolita, europeo, y muy escaso en el Madrid de Galdós. Es en apariencia y rol social una mujer nueva, de esas que aún no existían ni tan siquiera en las grandes capitales españolas, aunque reprochable desde el punto de vista moral, pues actúa con total cinismo al hacerse confidente y amiga de Fortunata, por una parte, y amante de Juan Santa Cruz, el siempre amado de Fortunata y padre de su hijo. La presencia de lo francés se evidencia también en su lenguaje: “*Aquí no saben poner escaparates. Verán, verán el nuestro con todo lo que hay de más lindo...Los tenderos de aquí apenas tienen el arte de étalage, y en cuanto al arte de vender, pocos lo poseen. Hay muchos que pertenecen todavía a la escuela de Estupiñá, que reñía a los que iban a comprar,*” (Parte Cuarta, Cap. I, p. 290) pero sobre todo en su personalidad; podríamos aventurar que Galdós incorpora en este personaje la síntesis de la nueva mujer pequeñoburguesa, urbana, trabajadora y sencilla, que también representaría la personificación de la mujer francesa, de esencia perversa y seductora,¹¹⁵ muy cercana en espíritu a otra *afrancesada*, Sofía *La Ferrolana*, amante de un amigo de Juan Santa Cruz, una *verdadera Dubarry españolizada*.¹¹⁶ (Parte Tercera, Cap. III p. 76), Precisamente su conocimiento del comercio de modas francés la hacen conocedora de los entresijos y misterios de las modas y sus novedades, que sin duda en Madrid harían furor, y así las damas de la aristocracia *no tendrán que ir a Bayona o Biarritz a comprar la última novedad* (Parte Cuarta, Cap. I, p. 291); *fichú*, encaje Valenciennes, *trousseau*,¹¹⁷ todos los términos acuñados para y por la moda los emplea Aurora con la determinación de una verdadera especialista.

¹¹⁵ DEL PRADO, Javier. Opus cit. p. 412.

¹¹⁶ De origen humilde, recibió no obstante una notable educación; fue peluquera y dependienta de una casa de modas; símbolo de la elegancia, fue amante del rey Luis XV muriendo guillotizada en 1793.

¹¹⁷ El encaje Valenciennes es un tipo de encaje de bolillo muy característico en los siglos XVIII y XIX originario de esta ciudad francesa El fichú es un pañuelo llevado sobre los hombros sujeto con un broche sobre el pecho; también pieza de encaje cosida en el busto de camisa o vestido. (O’HARA, Geoffrey. *Enciclopedia de la moda. Desde 1840 hasta nuestros días*. Barcelona, Ediciones Destino, 1994, págs.115 y 126). El término trousseau es un galicismo admitido y difundido de manera común desde el siglo XIX, sobretodo en las publicaciones y artículos de moda.”...*El trousseau de la novia es magnífico, y se ha confeccionado en París y Madrid; siendo lo menos de 20.000 duros el valor de los regalos que le han hecho sus parientes y amigos ...Asmodeo*” (*La Época*, 28 de noviembre de 1876. Año XXVIII, Nº 8.787)

Jacinta, casada con Juan Santa Cruz, representa la mujer burguesa y urbana por excelencia. También como su antagonista, Fortunata, su arquetipo literario se va enriqueciendo a lo largo de la novela, descubriendo al lector una mujer enamorada y de gran corazón que paulatinamente irá acercándose a la amante de su marido hasta sentir cómo las dos han sido víctimas de un ser anodino; su venganza será la de apartarse del marido donjuanesco y centrar todo su amor en el hijo que le deja Fortunata.

Muy interesantes son las alusiones a la moda del momento en la persona de Jacinta aunque, tal y como vimos en Fortunata, concisas e imprescindibles; pocas alharacas detallistas en pro de un riguroso realismo; la moda y el indumento, en cualquier caso, presenta al personaje en su estatus social y reivindica su valor simbólico;¹¹⁸ Jacinta usa polisón, viste *pardessus*, prenda externa o sobretodo, y abrigos de tonalidades oscuras, color *de pasa*; cuando acude al *Cuarto Estado* con doña Guillermina, una piadosa mujer de su mismo rango social, pero que viste con gran sencillez,¹¹⁹ las mujerucas de la casa de vecinos donde vive la hermana de la descarriada Mauricia, se mofan de su polisón comparándolo con jocosa indelicadeza a un “sofá pegado a la rabadilla;” Guillermina, solidaria en el fondo con el grosero comentario, confiesa a su joven acompañante *el buen gusto, el sentido estético superior al de esos haraganes franceses que inventan tanto pegote estúpido*, (Parte Primera, Cap. IX, p. 322) y la moderación en el vestir de las clases humildes que desechan tal artificio.¹²⁰ Un apósito que convierte a mujeres y hombres en autómatas idénticos y uniformemente vestidos: con *tremendos polisones* y

¹¹⁸ Ver CHIOLINI BAGLEY, Rosella. “La importancia y valor simbólico de la indumentaria en la novela Fortunata y Jacinta” *IX Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2009, p.p. 320-326

¹¹⁹ “*falda de merino negro, sin cogidos, mantón negro también y de poco abrigo, y un vuelo cuyo viso tiraba al ala de mosca*” (Parte Primera, Cap. IX, p. 316). Nota (a) que incorpora este texto desechado por Galdós en su edición definitiva donde aparece “*Guillermina llevaba el traje modestísimo de costumbre*”. El “ala de mosca” se refiere a un color que oscila entre el negro y el pardo.

¹²⁰ A este respecto PUIGGARÍ, José señala :“*El escándalo del polisón que vino en pos* (del miriñaque), y que en la actualidad sigue favorecido con toda la adhesión de las bellas, está demostrando que en achaque de modas, siempre se caerá en iguales tropiezos, sobre todo desde que las confecciones constituyen fructuosa materia de explotación industrial...” opus cit. p. 264. En este texto no sólo expone una crítica al polisón como elemento extranjerizante y espurio sino que achaca su éxito también al desarrollo industrial.

terno, respectivamente, en definitiva, el traje burgués, urbano, la moda que viene de Francia, de Europa, de la civilización.¹²¹

1.4. EL POLISÓN

Si la levita y el terno constituye en la indumentaria masculina el elemento distintivo y universal del traje burgués masculino, el corsé y el polisón asumen esa misma función distintiva en cuanto a la indumentaria femenina; no gozó de buen crédito el polisón, herencia directa del miriñaque o crinolina que décadas anteriores mantuvo un predicamento entre la moda femenina atronador, y que tardaría muchos años aún en desaparecer; incluso en periódicos de provincias de corta tirada, las críticas y diatribas a este fascinante artilugio respondían a ese desafecto hacia todo lo artificial concerniente a la belleza de la mujer: *“El castillo que miro en tu cabeza/al de los guardias, morrión insulta/es de falso cabello, en que se oculta/la calva que te dio naturaleza/gastas, por afectar mayor grandeza/alto tacón, que andar te dificulta/y por detrás, el polisón te abulta,/y el corsé por delante te endereza./En tu rostro el pincel primores hizo,/por detrás, por delante, y de costado/no tienes natural ningún hechizo;/vives, como quien dice, de prestado,/tu corazón tan solo no es postizo/ por eso lo guardas...¡disecado!. Un guasón”*.¹²²

Guerra a los polisonos es la máxima que corre ya desde finales de la década de los 60 y que los articulistas y *Asmodeos* de la moda intermitentemente espoleaban en publicaciones dedicadas al bello sexo: semanarios y periódicos.¹²³ Unas veces era el

¹²¹ Parte Primera, Cap. IX p. 317. En este capítulo, “Una visita al cuarto estado”, Galdós contrasta de manera extraordinaria la belleza del cromatismo popular del Madrid del XIX frente al monocromo y apagado indumento burgués

¹²² *El Chocolate*. Murcia, 20 de marzo de 1873, Año II, N° 12, p. 102

¹²³ Verbi gracia, en *La Paz de Murcia*, se recoge un artículo firmado por el seudónimo *Don Benito*, que bajo el epígrafe “La razón de la sinrazón. El miriñaque ante el tribunal de la higiene”, dice lo siguiente: *“De algunos años a esta parte el sexo femenino ha progresado favorablemente en su parte vestimentaria, higienizando sus corsés, adoptando el uso de los pantalones y sustituyendo los confortables botitos a los delgadísimos zapatos de seda...ha dado en la manía de los zagalejos o enaguas campana que arman inmensamente más que el ya inmoderado miriñaque empleando, al efecto, el cartón, la crinolina, el esparto, las ballenas, el junco, el acero. Con tales ahuecadores hay señora que mide más toneladas que el leviathán. La crinolina ha sido objeto de mil epigramas, y ha ocupado chistosamente el lapicero de los primeros caricaturistas de Europa, y hasta ha hecho hablar de sí en la Cámara de los Comunes de Inglaterra, sin que haya dejado de llamar la atención de los higienistas...diremos a las*

causante máximo de enfermedades e infecciones, otras constituía el *gongorismo de la moda*;¹²⁴ las más, era proclamado como el *monumento de la civilización moderna*,¹²⁵ y casi siempre el artilugio unificador de las modas entre Oriente y Occidente, Norte y Sur, como constata la historia de una belleza musulmana que sucumbió a las modas parisinas, y que *La Moda Elegante* daría a conocer a su público femenino bajo el epígrafe: “*Una princesa egipcia con polisón y vestido de volantes*,”¹²⁶ Fue un elemento imprescindible de la moda femenina que dio tanto que hablar como su antecesor miriñaque, y que como éste gozaría del favor no solamente de fabricantes que inventaban sus patentes novedosas, tal y como aparecen en algunos anuncios de corsés y polisones (*tournures*),¹²⁷ sino del ámbito doméstico donde la mujer podía confeccionarlo en distintos materiales y hechuras, como el de crin, el de gasa rígida o el llamado polisón largo (*La Moda Elegante* Madrid, 30 de junio de 1869, Año XVIII, N° 24; p. 187; *La Moda elegante*. Madrid, 30 de marzo de 1872, año XXXI, N° 12, p. 94).

señoras que esa moda apartando del cuerpo los vestidos y poniendo la mitad inferior del cuerpo en un medio de una temperatura parecida a la del aire exterior, se halla en plena oposición con todas las reglas higiénicas del vestir. Esta diferencia de temperatura...ocasiona pasmos, reumas, catarros de toda especie, etc...tengan pues entendido las señoras que si la moda nunca es ridícula, hay modas que son peligrosas” (Murcia, 12 de julio de 1865, Año VIII, N°2.252)

¹²⁴ “El polisón y el talle corto son el gongorismo de la moda” (M^a del Pilar Sinués de Marco) *El Imparcial* Madrid, 13 de diciembre de 1869, Año III, N° 946

¹²⁵ *La Iberia. Diario liberal*. Madrid, 5 de diciembre de 1869, Año XVII, N° 4041

¹²⁶ “La joven egipcia cambia la camisa de gasa de seda guarnecida de encaje de hilo de palmera, por la camisa de batista espléndidamente bordada; trueca el cinturón de cachemir contra un corsé de raso...” *La Moda Elegante*. Madrid, 14 de diciembre de 1873, Año XXXII, N° 46, p. 370.

¹²⁷ “Correo de la moda de París. No es posible vestir según la moda de actualidad y mostrar un talle gracioso y encantadora desenvoltura sin la cintura Regente y la Tournure Du Barry de las señoras Du VERTUS, hermanas. Irreprochables bajo cualquier punto de vista, estos dos objetos íntimos, que constituyen la verdadera elegancia de las damas, no se encuentran absolutamente sino en casa de las mencionadas señoras Du VERTUS, hermanas (rué Auber, 12, París) las cuales no tienen sucursal en ninguna otra parte. La Cintura-Regente se acomoda a todas las formas nuevas de los corpiños, principalmente a los que se usan en la estación actual y una de las grandes ventajas de dicha Cintura-Regente consiste en que no tiene necesidad de prueba, pues basta enviar medidas exactas para recibir prontamente una de aquellas elegantes prendas, cuya perfección no hay necesidad de encarecer” *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 22 de septiembre de 1874, Año XVIII, N° XXV. P. 559

Para algunos historiadores de la moda el polisón es una consecuencia casi natural del miriñaque con un evidente sentido erótico;¹²⁸ al finalizar la década de los 60, el tejido que compone faldas y túnica comienzan a recogerse en forma de *paniers* o pliegues detrás de caderas, con lo cual el *cul de París*, *tournure* o polisón fue algo inevitable y universalizador, iniciando una andadura que finalizará casi con la centuria, y acentuará aquella parte del cuerpo de cuyas redondeces no se podía hablar en la buena sociedad de la época.¹²⁹ Y lo mismo habría que decir del corsé, prenda fundida a la evolución de la crinolina que a partir de ahora, y a pesar de su tiranía anatómica que llegaría a convertir el talle femenino en una silueta artificial,¹³⁰ evolucionará con el paso del tiempo a fórmulas más anatómicas. Acerca del polisón, incluso de la silueta femenina, podríamos apuntar que en esta novela donde según Pedro Ortiz Armengol, *el contexto histórico constituye una urdimbre básica de múltiples correspondencias* entre acontecimientos históricos y vivencias privadas¹³¹; también se materializa un momento histórico, el paso de la Revolución Gloriosa a la Restauración; como en Europa, la desaparición de la crinolina o miriñaque y la aparición del polisón coincide con la Guerra Franco prusiana, el fin del II Imperio y la llegada de la III República francesa

1.5. EPÍTOME

Como primera conclusión, y acerca de *Fortunata y Jacinta*, es clara la definición y distinción que Galdós hace de las distintas clases sociales del Madrid hacia 1870 a través de una indumentaria plenamente sistematizada, donde los repertorios y nomenclaturas encajan con precisión, y donde el autor alude a otras manifestaciones relacionadas directa o indirectamente con la moda y el gusto (descripción de avituallamientos y enseres del mundo doméstico o alusión al Madrid comercial de la época- *Las Toscanas*, *Sobrino Hermanos*); en ocasiones el autor hace sociología del vestido, *verbi gracia*, en su descripción de la moda burguesa (*el imperio de la levita*) donde predominan sistemáticamente las tonalidades formales y oscuras frente al paisaje

¹²⁸ DESLANDRES, Yvonne. *El traje, imagen del hombre*, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 169.

¹²⁹ VON BOEHN, Max. *La Moda Historia del traje en Europa*, opus cit. T. VII, Barcelona, Salvat, p. 89.

¹³⁰ DESLANDRES, Yvonne. Opus cit. p. 163.

¹³¹ ORTIZ ARMENGOL, Pedro “Vigencia de Fortunata” Isidora. *Revista de Estudios Galdosianos*, Nº5, 2007, p.p. 127-136

colorista de la indumentaria castiza. Las imágenes especulares de Fortunata y de Jacinta sintetizan y complementan, respectivamente, la indumentaria del pueblo llano y la moda internacional de la España de la Restauración.

2. LA REGENTA

La Regenta, paradigmática obra de Leopoldo Alas, *Clarín*, escrita entre 1883-1885, está ambientada en indefinidos momentos de la Restauración, entre 1877 y 1881¹³². Entra de lleno en la corriente del realismo español de fuerte contenido naturalista al igual que *La Desheredada* (1881) de Pérez Galdós, *Un viaje de novios* (1882) de Emilia Pardo Bazán, *Tormento*, *La de Bringas* (1883-1884) y *Lo prohibido* (1884-1885). El personaje central es una mujer, Ana Ozores, ahogada por una sociedad hostil, inmoral, cretina e hipócrita y por su paradójico *mundo interior*; entroncada con el prototipo del personaje central de “*Madame Bovary*”,¹³³ esto es, aislamiento moral del personaje que vive en un medio hostil, superioridad o conciencia de la misma con respecto a sus congéneres, ubicación en un lugar provinciano, insatisfacción general y hastío que conviven con un espíritu romántico y pensamientos exaltados y arrebatados; en Ana éstos son fundamentalmente la vía mística y la heroica, la primera coincidente con la ilusión religiosa y la segunda, con la tentación sensual. Sin embargo, si hubiera que vincular de manera particular la figura de Ana Ozores con la protagonista de otra *novela de adulterio*¹³⁴ sería con Anna Karenina (León Tolstói, 1877)¹³⁵. Ambas

¹³² Utilizo para este estudio la edición de OLEZA DE, Juan. Cátedra (1995). En el aparato crítico de algunos capítulos, Oleza arguye por el contexto histórico que la acción de esta novela se desarrolla en una horquilla cronológica entre los últimos años de los 70 y los primeros de la década siguiente, pero sin determinar con exactitud, así en los capítulos IV, p. 241, VI, p. 327 y VIII, p.379

¹³³ GAULTIER, Jean. *Le bovarysme*. 1902, Cf. PARDO PASTOR, Jordi “El Bovarysimo en la novela decimonónica”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, XXVI, Universidad de La Rioja, 2000, p. 293. <http://dx.doi.org/10.18172/cif.2233> El autor lo llama y acuña con el nombre de síndrome Bovárico. Para el estudio de la relación entre el personaje de Flaubert y *La Regenta*: SOBEJANO ESTEVE, Gonzalo *Clarín, en su obra ejemplar* Castalia, Madrid, 1995; “*Madame Bovary en La Regenta*” *Los Cuadernos del Norte*, Año II, Nº 7, Oviedo, 1981, p.p. -27

¹³⁴ ACOSTA DE HESS, Josefina Galdós y la novela de adulterio. Pliegos, Madrid, 1988

comparten temperamento, amén de otras afinidades tales como la experiencia dolorosa y el sentido de culpabilidad derivado de la pasión amorosa¹³⁶. Por lo demás, ambas novelas constituyen un momento álgido de la narrativa europea por la hondura psicológica de los personajes y la afinadísima representación del medio social en los cuales se desarrollan las correspondientes historias.

La estructura de la narración se basa, entre otros elementos, en la descripción de los personajes: su aspecto físico, sus gestos y rasgos, y esta individualización alcanza, ¡cómo no! a sus vestidos. Ellos proyectan algunos rasgos personales de los personajes; Obdulia gusta de lo extravagante y atrevido; Visitación es descuidada; Ana muestra un atavío recatado pero de sensualidad mal reprimida.

La novela se sitúa entre 1877-1880 aproximadamente; es un momento en que la sociedad española vive envuelta en “una crisis aguda de extranjerismo”.¹³⁷ En *Vetusta*, ciudad imaginaria donde discurre la acción, la imitación es el juego más seductor; se imitan las modas de Madrid o de París, pero los efectos son profundamente *cursis* y provincianos. En la ciudad de *Vetusta* el paradigma de la elegancia vestustense era la casquivana viuda Obdulia Fandiño: “*Obdulia ostentaba una capota de terciopelo carmesí, debajo de la cual salían abundantes, como cascada de oro, rizos y más rizos de un rubio sucio, metálico, artificial... La falda del vestido no tenía nada de particular mientras la dama no se movía; era negra, de raso. Pero lo peor de todo era una coraza de seda escarlata que ponía el grito en el cielo. Aquella coraza estaba apretada contra algún armazón (no podía ser menos) que figuraba formas de una mujer*

¹³⁵ Leon Tolstói (1828-1910). Considerado uno de los grandes representantes del realismo ruso y europeo. Autor de *Guerra y paz* (1865-1868) y *Ana Karenina* (1877).

¹³⁶ SOTELO VÁZQUEZ, Marisa “Anna Karenina y Ana Ozores: dos mujeres culpables dignas de compasión (el problema del adulterio a los ojos de los moralistas)” en *La Literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas. Sociedad de literatura española del siglo XIX*, V Coloquio, (Barcelona 22-24 octubre de 2008) PPU, Barcelona, 2011, p.p. 495-497. Esta autora reseña que Clarín pudo leer la novela de Tolstoi en 1885, año de su publicación en francés, y año además en que salía a la luz su novela *La Regenta*. Por ello, no se puede aducir el influjo de la obra *Anna Karenina* sobre *La Regenta*, a pesar de sus concordancias y paralelismos.

¹³⁷ VON BOOEHN. Max. Opus cit. Tomo VIII. 1879-1914, p. 12.

*exageradamente dotada por la naturaleza de los atributos de su sexo. ¡Qué brazos! qué pecho! Y ¡todo parecía que iba a estallar!... ”.*¹³⁸

La moda femenina a finales de los setenta apostaba por una silueta extraordinariamente estrecha, angostura que llegaría a límites insospechados, anécdotas como la que se cuenta de la emperatriz Isabel, que cosió sus trajes de amazona o aquella de la Baronesa María Wallersee que no se atrevió a tomar bocado, temiendo que estallara su traje de novia, confirmarían los límites de dicha exageración.¹³⁹

El polisón, pieza que estaría unida a la moda europea y española de la Restauración y que no desaparecerá del todo hasta bien entrada la década de los 90, constituye un elemento que realza las curvas femeninas, su sentido erótico aparece con claridad en esta novela: “*La falda de raso, que no tenía nada de particular mientras no la movían, era lo más subversivo del traje en cuanto la viuda echaba a andar. Ajustábase de tal modo al cuerpo, que lo que era falda parecía apretado calzón ciñendo esculturales formas, que así mostradas, no convenían a la santidad del lugar...*” (Cap. I, p. 180). La mención del calzado y de algunas prendas interiores como elemento subyugador de la mujer se aprecia en algunos novelistas españoles como Galdós o Clarín quien elaboraría un expresivo párrafo de fuerte contenido erótico: “*El taconeo irrespetuoso de las botas imperiales, color bronce, que enseñaba Obdulia debajo de la falda corta y ajustada ; el estrépito de la seda frotando las enaguas; el crujir del almidón de aquellos bajos de nieve y espuma que tal se le antojaba a Don Saturno... ;hubieran sido parte a despertar de su sueño de siglos a los reyes allí sepultados...*”(Cap. I, 181).

En esta obra son escasas, sin embargo, las descripciones suntuarias relativas a la moda femenina en general, a los complementos de ornato y a cualquier aspecto relacionado directamente con la coquetería en *La Regenta*; sólo se salva de dicha exclusión el personaje de Obdulia, prototipo de fémmina desenvuelta, viuda procaz, mujer provinciana barnizada de modernidad: “*Un movimiento brusco de la dama, que traía*

¹³⁸ ALAS CLARÍN, Leopoldo. *La Regenta* I, Edición Juan de Oleza. Cátedra. Madrid 1995, Cap. I, p. 177.

¹³⁹ VON BOEHN, Max. Opus cit. Tomo VIII, 1879-1914, p. 132. Este autor, en su excelsa monografía sobre la historia del vestido, cita con frecuencia personajes de la realeza y de la alta sociedad germana y austríaca, como en este caso. Henriette Mendel, baronesa de Wallersee (1833-1891), fue una actriz de teatro que contrajo matrimonio con el duque Luís de Baviera de la casa Wittelsbach. También podría tratarse de su hija, María Luisa Mendel von Wallersee (1855-1928).

falda corta, recogida y apretada al cuerpo con las cintas del delantal blanco, dejó ver a Paco parte, gran parte de una media escocesa de un gusto nuevo...;pero aquellos cuadros rojos, negros y verdes, con listillas de otros colores, le volvieron a la torpe y grosera realidad, y Obdulia notó en seguida que triunfaba” (Cap. VIII, p.407).

El Capítulo XIII de la Primera parte, lo dedica Clarín a mostrar una reunión en casa de la marquesa de Vegallana, representante de la *high life* vetustense; la marquesa viste de: “...azul eléctrico, empolvada la cabeza que adornaban flores naturales que parecían, sin que se supiera por qué, de trapo; doña Rufina reinaba y no gobernaba en aquella sociedad tan de su gusto, donde canónigos reían, aristócratas fatuos hacían el pavo real, muchachuelas coqueteaban, jamonas lucían carne blanca y fuerte, diputados provinciales salvaban la comarca, y elegantes de la legua imitaban las amaneradas formas de sus congéneres de Madrid” (p. 568). Y es en este punto donde Clarín expresa mejor la idea de falta de identidad de los habitantes de Vetusta en sus vestidos, en sus modas, en su cultura; todo ello da lugar a un mundo aparente y vacío, desprovisto de consolidadas estructuras morales, culturales y sociales; la expresión *elegantes de la legua* empleada por Clarín, viene a significar todo ello.

No ha de pasarse por alto un interesante fragmento en el cual se concentra el arraigo en el autor de la estética de la perversión y el gusto en recrear ambientes lujuriosos y sensuales, anticipándose a la estética decadentista. La exposición voluptuosa de estos rasgos se advierte en el Capítulo III donde se pormenoriza la alcoba de la *Regenta*, decorada, entre otros objetos insignificantes, con la presencia fascinante de una piel de tigre, elemento de fuerte implicación erótica.¹⁴⁰

Clarín planteará a lo largo de la novela la tensión y el contraste entre los diferentes personajes femeninos a través de la manera de vestir o de utilizar determinadas prendas: “*Las niñas más recatadas, y hasta las más parecidas a las muñecas de resorte, hacían*

¹⁴⁰ BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Opus cit, p. p. 295 y s. s. En las artes plásticas y en la literatura finiseculares, aquellas representaciones que giran en torno a las afinidades de la mujer con animales, *la bestia*, constituirían un argumento muy utilizado. P. Ribera, Gauguin, E. Munch abordaron la temática de la unión mujer-tigre. Hacia la mitad del siglo XIX, además,, algunos pintores que realizaron obras dentro del llamado género Orientalista ofrecerían composiciones de interiores enojados con figuras femeninas sobre pieles de tigre como, *verbigracia*, *La Odalisca* (1869) del pintor murciano Juan Martínez Pozo (1845-1872)

pensar en la mujer que traían debajo de aquellos vestidos vulgares y de aquella educación falsa y desabrida” (Cap. XXIV, p. 373)

El decoro o la chabacanería son dos acepciones contrapuestas que coincidirán en personalidades tan dispares como Ana, la protagonista, y Visita. Para la primera, el vestido será una excusa para evidenciar su limpieza, su vida entregada a la espiritualidad y su alejamiento de todo aquello que pudiera ser contaminante, pero un diálogo entre la *Regenta* y el Magistral sobre el traje que ella habría de lucir en un baile, adquiere un tono de intimidad sospechosa “--¿Hay que ir escotada? -Ps...no. Aquí la etiqueta es para los hombres. Ellas van como quieren; algunas completamente subidas -Nosotros iremos...subidos ¿eh? -Sí, es claro¿ Cuándo toca la catedral? ¿ pasado ? pues pasado iré a la capilla con el vestido que he de llevar al baile. -¿Cómo puede ser eso...? - Siendo...son cosas de mujer, señor curioso. El cuerpo se separa de la falda...y como pienso ir oscura...puedo llevar el cuerpo a confesar...y veremos el cuello al levantar la mantilla. Y quedaremos satisfechos -Así lo espero. Don Fermín quedó satisfecho del vestido...El vestido, según pudo entrever acercando los ojos a la celosía del confesionario, era bastante subido, no dejaba ver más que un ángulo del pecho en que apenas cabía la cruz de brillantes, que Ana llevó también a la iglesia para que se viera cómo hacia el conjunto” (Cap. XXIV, p.361).

Sensualidad mal sofocada que se evidencia ya en las primeras páginas, en una escena en la que irrumpe la viuda Obdulia Fandiño, con sus maneras desenvueltas y su indecorosa vestimenta; lúbrica y escandalosa. Su atavío se hace más atrevido en su cuerpo, en sus gestos y en el taconeo de sus pies calzados con *botas imperiales*.¹⁴¹ El raso negro de la falda ajustado a sus muslos o el cuerpo rojo que luce a manera de coraza y que resalta ostentosamente sus atributos femeninos, redundante en el concepto arrojado por Clarín acerca del carácter casi caricaturesco y de mascarada. Su presencia acompañando al erudito don Saturno y unos forasteros en las diversas estancias de la catedral de Vetusta es acogida con frialdad por el magistral, Fermín de Pas, que considera a la viuda mujer escandalosa, pese a sus actividades pías y su religiosidad de escaparate. Pero lo que verdaderamente define la presencia de esta mujer, sin duda en las antípodas de Ana Ozores, es su perfume, “*ese olor mundano de que había infestado la sacristía desde el momento de entrar. (...)Mezclado al de la cera y del incienso le*

¹⁴¹ Alusión a un tipo de cuero, “cuero imperial”

sabía a gloria al anticuario, cuyo ideal era juntar así los olores místicos y los eróticos” (Cap.I, p.p. 176-177). Efectivamente, para el *cicerone* Saturnino Bermúdez se establece una complacencia erótica que fusiona el olor a incienso y la fragancia íntima de esta *femme fatale*.¹⁴² Un erotismo que se halla profundamente atado a aspectos fetichistas, estudiado además por varios especialistas, y que deriva en el caso del personaje de la viuda Fandiño en algunos elementos de su indumentaria y en su taconeo sensual, situación ésta que acentúa *el carácter fetichista, perverso y a contracorriente de la fijación de Saturno (Bermúdez)*.¹⁴³

Distante en el espacio y en el tiempo es una novela de Emilia Pardo Bazán, *La Quimera* (1905), en la cual una de sus protagonistas irrumpe con su taconeo y su fragancia hechicera en el taller y en la vida de un artista;¹⁴⁴ también los bordes y el bajo de su vestido son objeto de interés aunque ésta sí es una auténtica *femme fatale*, un personaje moderno, un modelo de mujer encajado en su época; Obdulia Fandiño por el contrario es, si acaso, una caricatura de la fémina voluptuosa, su falta de recato es producto de la estulticia y su sensualidad es pedestre. No es original ni atrevida, es una *cursi* de la pacata sociedad de Vetusta que intenta escandalizar al vestir como en Madrid o París. Entre una y otra distan veinte años, pero las separan además abismos de temperamento y personalidad. Obdulia como otros personajes femeninos son definidos por su autor como *maniqués*,¹⁴⁵ en ellos la ropa responde a un gesto artificial, transformista, pues el indumento actúa como un disfraz; en Obdulia las ropas escandalosas que luce son ajenas a ella, resultan de los constantes regalos que una prima de dudosa reputación le hace, tal y como refiere uno de los canónigos en el capítulo II: “*me ha dicho el chico de Orgaz,(...), que estos últimos años Obdulita servía en Madrid a*

¹⁴² DE SEMPRÚN DONAHUE, Moraima “La doble seducción de la Regenta” *Archivum*. Tomo 23. 1973. P. 119.

¹⁴³ NÚÑEZ PUENTE, Sonia. “Cuerpos fragmentados. Ana Ozores, Emma Bovary y el fetichismo” *Transitions: Journal of Franco-Iberian studies* nº2, 2006, p.12

¹⁴⁴ “*Me anuncia su presencia un ruge-ruge de sedería, de volantes picados y escarolados, un taconeo atrevido y menudo...y la bocanada de jaquecoso perfume...*” PARDO BAZÁN, Emilia *La Quimera* Cátedra, Madrid, 1991, p. 332

¹⁴⁵ ALONSO MORALES, Mª Conchita. “Los trapos en La Regenta. El uso de la ropa como instrumento de dominio y de pertenencia de clase” en *II Jornadas Internacionales sobre moda y sociedad. Las referencias estéticas de la moda* (edición de Mª Isabel MARTÍNEZ MONTOYA) Universidad de Granada, 2001, p. 24.

su prima Társila Fandiño, la célebre querida del célebreQue le servía de trotaconventos, digámoslo así. Es decir, no tanto, pero vamos, que la acompañaba y...claro, la otra, agradecida...le manda ahora los vestidos que deja, y como los deja nuevos y tiene tantos y tan ricos...” (Cap. II, p.197).

Efectivamente la moda en Vetusta siempre es importada, los elegantes no se visten en la ciudad sino que tienen sastre en Madrid, como Álvaro Mesía o Pepe Ronzal, aunque éste siempre iba a *la penúltima moda*, o bien visten de prestado, tal es el caso de la viuda Obdulia Fandiño. Como de prestado vive Visitación, *la del Banco*, otro personaje femenino, eterna enamorada y despreciada de Álvaro Mesía, que posee ciertos puntos de encuentro con Obdulia, tales como la atracción por el *Don Juan* de Vetusta, Mesía, admiración enfermiza hacia Ana Ozores y cierta coquetería, aunque en el caso de Visita mal atusada, pues a decir de Álvaro Mesía “(...) *calzaba mal...y enaguas y medias dejaban mucho que desear*” alusión al descuidado aseo que presentaba siempre, muy al contrario que la viuda Fandiño cuyos bajos *eran irreprochables* (Cap. VIII, p.p. 398-399) por lo níveos y resplandecientes.

En *La Regenta* la moda femenina, y también la masculina aunque esta última no es el caso que nos ocupa, posee una función de apariencia y a veces de ocultación desarrollando un sentido simbólico,¹⁴⁶ algo usual por otra parte en la narrativa naturalista; sin embargo en el asunto de estos dos personajes femeninos, anteriormente abordados, Visita y Obdulia, la indumentaria, la moda, ejerce la función de remarcar el carácter reprochable de éstas en contraposición a la descripción de Ana Ozores, cuyos atavíos apenas son descritos a lo largo de la novela. Una antonimia de estos dos personajes con respecto a Ana Ozores que cristaliza en su limpieza y sencillez en cuanto a la apariencia y ámbito doméstico, ajenos a modas y préstamos suntuarios, aunque con clamorosas extravagancias como su piel de tigre, frente al cosmopolitismo impostado de al menos una de ellas.

En el personaje de Obdulia Fandiño se ciernen más que en ningún otro los efectos devastadores de la moda, quizá porque no corresponde a su verdadero *status* de mujer provinciana y viuda, lucir prendas atrevidas, modernas, y además de procedencia escandalosa. Su pulcritud, centrada en los refulgentes bajos de su falda, *de nieve* y

¹⁴⁶ ALONSO MORALES, María del Carmen. “Los trapos en La Regenta. El uso de la ropa como instrumento de dominio y de pertenencia de clase” Opus cit. págs. 19-26.

espuma, alude a su desinhibición sexual y alcanza sus cotas más altas cuando el hijo del marqués, entre pucheros y viandas, en la misma cocina de la casa de los Vegallana, advierte las medias de cuadros escoceses de brillantes tonalidades, *de un gusto nuevo*. Sin lugar a dudas, un *tour de force* del propio Clarín que aquí como en otros pasajes de la narración incorpora una sutil sensualidad, cercana ya a los presupuestos decadentistas.¹⁴⁷

Por otra parte, el personaje nos ofrece la clave de su estigma, ya que al girar su proyección social y personal en torno a la indumentaria, al sucumbir a la moda e ir más allá de ella, parafraseando a Balzac, se ha convertido en una caricatura de sí misma.¹⁴⁸

También Visitación Olías de Cuervo es un personaje grotesco pero por muy distintas circunstancias: glotona y descuidada, sus vestidos siempre parecen ajados y sucios, se viste con tejidos baratos-percales,- y cuando intenta cumplir con las mínimas reglas de la conveniencia social fracasa presentando un aspecto ridículo como en uno de los saraos de los marqueses de Vegallana. “*De pronto apareció Visitación, la del Banco, que vestía un traje de organdi¹⁴⁹ con flores de trapo por arriba y por abajo. El escote era exagerado*” (Cap.XXIV, p. 372).

A través de las andanzas de Visita conocemos las prenderías tan importantes en las ciudades de provincias como Vetusta, donde el tejido y el figurín conformaban las armas reglamentarias del mundo femenino; en ellas, cobraba un papel fundamental el hortera¹⁵⁰ casi siempre catalán y dispuesto a ofrecer a las señoras las novedades en tejidos y prendas, algunas confeccionadas, a fuer de soportar balas y fardos de tela: “- ¡*Oh, le estoy cansando a usted!*- dice Visitación a un rubio con cuello marinero, a quien ha hecho ya cargar con cincuenta piezas de percal” (I, p. 436). El efecto definitivo de tanta economía eran “*los trajes de percal fantásticos y baratos*” (II, p. 288) que lucía en verano la Olías de Cuervo.

¹⁴⁷ NÚÑEZ, C.- SAIZ, C. “La sensualidad fetichista en La Regenta” *Scriptura*, nº3, 1987, p. 106

¹⁴⁸ DE BALZAC, Honoré. Tratado de la vida elegante (1830) editora Ibn Khaldun, p. 38

¹⁴⁹ Según el DRAE el organdí es un tipo de muselina de algodón con apresto de tonos blancos y claros. MOLINER, María. *El Diccionario de uso del español*. Lo define como tela de algodón transparente y rígida. Gredos, Madrid, 1988, H-Z, p.581

¹⁵⁰ Dependiente de comercio MOLINER, María. Opus cit. H-Z,-p. 67. La RAE define al hortera como el dependiente o mancebo de ciertas tiendas, así se denominaba en Madrid.

Entre los distintos personajes femeninos de *Vetusta* interesados por la moda habría que reseñar a doña Rufina, marquesa de Vegallana y una de las muñidoras de la *alta sociedad* vetustense. Su salón será sin lugar a dudas el paradigma de una aristocracia provinciana de cobertura mundana, pero entresijos hundidos en rancios presupuestos hipócritas. En los salones de la marquesa doña Rufina, tendrán lugar los saraos y bailes de gala más despuntados de *Vetusta*, la imagen de la marquesa será invariablemente la misma en casi todas sus apariciones a lo largo de la novela, cuando va ataviada de etiqueta” (...) *vestida de azul eléctrico, empolvada la cabeza que adornaban flores naturales que parecían, sin que se supiera por qué, de trapo...* “(Cap. XIII p 568). Y Olvido Páez, personaje que ya utiliza con toda propiedad la palabra *cursi*, y para quien el hilo conductor y la religión de su inventada vida de triste heroína, sería siempre la moda, consagrándose a su perpetua ostentación; sus paisanos sabían que no lucía dos veces el mismo traje “*Los vetustenses llegaron a mirarla como un maniquí cargado de artículos de moda, que sólo divertía a las señoritas*” (Cap. XII, p. 563). Hija de un indiano rico que vuelve a su patria chica, con el paso del tiempo huiría de los caprichos mundanos de la moda, *cansada de no tener en el corazón más que trapos* (Cap.XII, p. 564), consagrándose a la vida religiosa y de forma platónica al magistral, don Fermín de Pas.

2.1. MODA Y SENSUALIDAD. OBJETOS PERVERTIDOS Y DESEOS TURBIOS

Se podría definir *La Regenta* como una novela donde el *eterno femenino* se presenta de múltiples formas y casi siempre alambicado. Así, la indumentaria define aspectos oscuros y reprobables de aquellas que se fascinan ante la moda: desde la sensualidad tosca de Obdulia Fandiño hasta el indecoroso sentido de la estética de Visita; de ésta dice Paco Vegallana, el Marqués, que usaba ligas de *balduque* (cuerda) y que le conoció otras de hilo *bramante* (Cap. VIII, p.399); o las ligas de *La Regenta*, lucidas y con hebilla plateada que regalará en su día a Petra.

Las ligas, los bajos de la falda, las telas ceñidas al muslo, todo este compendio fetichista responde a un concepto *perverso* de lo femenino, incluso algunos autores han

querido ver señuelos de la literatura finisecular,¹⁵¹ y de una lujuria a veces exaltada; ello se plasma en una de las escenas del capítulo XXI que tiene lugar en la iglesia gótica de Santa María, donde un grupo de escolares y catequistas departen con el magistral, descollando el género femenino infantil y púber “ (...)de faldas cortas de colores vivos, y el blanco de nieve de las medias que ciñen pantorrillas de mujer a las que el traje largo no dio todavía patente de tales.” (Cap. XXI, p. 265). Esa flor y nata de la hermosura vetustense, parafraseando a Clarín, en la narración es llevada a su punto culminante cuando una de las pupilas del Magistral, don Fermín de Pas, *perla de su museo de beatas*, recitó una perorata sobre el materialismo, y donde sus encantos de mujer principia son descritos con fascinación voluptuosa “(..) tenía el torso de mujer, y debajo de la falda ajustada se dibujaban muslos poderosos, macizos, de curvas armoniosas, de seducción extraña.” (Cap. XXI; p. 266)

Seductora es igualmente la escena donde la protagonista, Ana Ozores, sale en procesión un Viernes Santo vestida de nazarena como penitente¹⁵², tras la imagen de la Soledad, *la Virgen enlutada*. Una escena de estructura literaria compleja en la cual el autor compendia su inclinación hacia postulados del decadentismo literario¹⁵³; desde el punto de vista del exorno femenino cabe decir la importancia que adquieren los pies, fetiche desde el cual se construye uno de los pasajes donde la yuxtaposición de lo erótico y lo religioso alcanza su máxima expresión: “También Ana parecía de madera pintada, su palidez era como un barniz. Sus ojos no veían (...) Sentía en los pies, que pisaban las piedras y el lodo, un calor doloroso; cuidaban de que no asomasen debajo de la túnica morada, pero a veces se veían” (Cap. XXVI, p.433). Tal y como señala Sonia Núñez, los pies de Ana constituyen un fetiche que cautivan a toda Vetusta,

¹⁵¹ Toda la obra destila cierta fascinación por un erotismo a veces refinado, otras, pedestre; en la edición de OLEZA, Joan (1995) se reseña además, y se verá más adelante, algunas imágenes descriptivas vinculadas a la estética decadentista de Barbey d’Aurevilly o Baudelaire.

¹⁵² Esta escena constituye la culminación acerca de la admiración que siente toda la ciudad por Ana; resulta paradójica ya que más adelante, tras su infidelidad, será abandonada y despreciada por todos. En la imagen de Ana durante la procesión de Viernes Santo, en ese gesto, se condensa la contradicción de su vida. Una existencia que ella canalizará o bajo la exaltación religiosa o bajo la pasión carnal. Ver ORTIZ APONTE, Sally *Las mujeres de Clarín: esperpentos y camafeos* Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1971, p.p. 47 y ss.

¹⁵³ ALAS, Leopoldo. *La Regenta*. Opus cit. edición de OLEZA, Joan. p.435

ocultándose ellos *la llave que abre la puerta de la imagería sexual*, atisbo de una sexualidad pervertida.¹⁵⁴

Carmen Fernández Ariza señala que en esta novela se hallan numerosas referencias al vínculo entre vestuario y erotismo a través de *escenas sutiles, repletas de una sensualidad refinada*¹⁵⁵ como todo lo que acontece en esta novela.

Una de las descripciones de vestuario más sugerentes es cuando en el undécimo capítulo, Fermín describe como Teresita hace la cama y deja ver sus pantorrillas y las enaguas. En *La Regenta*, un brazo desnudo, una pantorrilla,¹⁵⁶ unas medias o unas enaguas bordadas resultan detalles propicios para la irrupción del desbordamiento erótico.¹⁵⁷

Ese erotismo saturado, tal y como señala François Botrel, se contagia también al mobiliario, a los objetos e incluso a los interiores domésticos; así, Clarín describe los salones de los marqueses de Vegallana, su salón amarillo estilo *Regencia*¹⁵⁸. Unos muebles mal pergeñados y con incoherencias, tapizados sucesivamente de damascos, sedas brochadas o raso *capitoné*, aunque al decir de los lugareños, copia exacta de uno

¹⁵⁴ NÚÑEZ PUENTE, Sonia. “Cuerpos fragmentados: Ana Ozores, Emma Bovary y el fetichismo”, opus cit. p. 31.

¹⁵⁵ FERNÁNDEZ ARIZA, Carmen. “Eros y la alimentación en *La Regenta*” *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, Córdoba, 2007, p.267.

¹⁵⁶ Las pantorrillas de Obdulia, la pupila de don Fermín de Pas en la iglesia, o las de Teresina su criada que en el Cap. XI se describe cómo se le ven los bajos de su falda y las pantorrillas mientras hace la cama: “*Ella azotaba la lana con vigor y la falda subía y bajaba a cada golpe con violenta sacudida, dejando descubiertos los bajos de las enaguas bordadas y muy limpias, y algo de la pantorrilla*”(I p.491

¹⁵⁷ BOTREL, Jean François. *Alquimia y saturación del erotismo en La Regenta*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003

¹⁵⁸ Lo que la marquesa consideraba *Regencia* nada tiene que ver con este estilo debido a las modificaciones anacrónicas de su mobiliario, a tenor de lo que el narrador y otros personajes describen, como el anticuario Bedoya: “- *La Marquesa se empeña en llamar aquello estilo de la Regencia; ¿por dónde? Como no sea de la regencia de Espartero*”

El *Regencia* es estilo artístico anterior a la proclamación de Luis XV (1715-1723) caracterizado por la ligereza de líneas y arabescos, la proliferación de menudos elementos decorativos, tales como bustos, palmetas rodeadas de hojas de acanto y seres quiméricos como el dragón, denotando un espíritu menos rigurosos que los precedentes que hará posible atrevimientos posteriores como el Rococó

FERNÁNDEZ VILLAMIL, Concepción. *Las artes aplicadas*, Opus cit p. 196-197

de los de Versalles (Cap. VIII, p. 385); términos y adjetivos tales como *mullido*, *almohadillado* al detallar estos muebles, daban buena cuenta del ambiente de cierta laxitud en el que se combinaban caprichosas mezclas de estilos y gustos espurios y hasta *impúdicos*, como así lo definía el arqueólogo y cronista don Saturnino (Cap. VIII, p. 386) junto a una sofocante sensualidad por lo mullido y confortable, aunque de mal gusto. Todo ello sazonado con una decoración pictórica de temática costumbrista “...mucho torero, mucha manola, y algún fraile pícaro” (Cap. VIII, p. 386), y estampas coloreadas de gusto vulgar, apartando al piso superior los severos retratos de la *escuela de Cenceño*.¹⁵⁹

Mucho más explícita es la descripción del gabinete de la marquesa, lugar en el cual *la anarquía de los muebles era completa*, pero todos eran cómodos, todos instaban a tumbarse: *sillas largas, mecedoras, marquesitas, confidentes*¹⁶⁰

”El sofá de panza anchísima y turgente con sus botones ocultos entre el raso, como pistilos de rosas amarillas, era una muda anacreóntica, acompañada con los olores excitantes de las cien esencias que la Marquesa arrojaba a todos los vientos” (Cap. VIII, p. 386). Sin lugar a dudas una estética decadentista, lúbrica, *alter ego* y espejo de sus propietarios, mejor dicho, de su propietaria, donde el mobiliario está *pensado casi exclusivamente para facilitar los devaneos amorosos y fomentar la molicie de la aristocracia vetustense. Los sentidos reciben la impresión de un amarillo inusitado, de unas formas evocadoras y engañosas, de una variada gama de olores excitantes*.¹⁶¹ La sensualidad turgente del mueble se asimila a la personalidad de doña Rufina, la Marquesa, matriarca de una familia de costumbres laxas; es el exponente de la aristocracia provinciana, socialmente imprescindible en la ciudad de Vetusta, hipócrita aunque provista siempre de un cierto espíritu de tolerancia en lo referente a las *aficiones eróticas*; el mobiliario descuidado, la presencia de un avituallamiento artístico algo chabacano, la mezcolanza plácida de enseres y motivos decorativos de muy distinta procedencia, los retapizados en los cuales predominaba siempre el amarillo (Cap. VIII,

¹⁵⁹ Pintor imaginario del siglo XVII cuyas obras están presentes en algunas casas importantes de Vetusta, el palacio de los marqueses de Vegallana, la casa del obispo Camoirán y la catedral. Ver RUTHERFORD, John. *La Regenta y el lector cómplice*. Universidad de Murcia, 1988, p.162

¹⁶⁰ Mueble de origen francés y popularizado en el II Imperio formado por dos sillones de respaldo bajo unidos y contrapuestos formando una S.

¹⁶¹ NÚÑEZ, C. SÁIZ C. “La sensualidad fetichista en La Regenta” opus cit. p. 109

p.385), son la piedra angular y la proyección social de esta doña Rufina para quien *la moda moderna era lo comfortable y la libertad*.(Cap. VIII, p.386)

Un muy opuesto espacio doméstico es el casón en el que habitan el matrimonio formado por Víctor Quintanar y Ana Ozores, *La Regenta*; en él la alcoba-gabinete de la protagonista se trazan a través de la limpieza y sencillez de todos sus elementos aunque parezca el *cuarto de un estudiante* (Cap. III, p. 215), como señala Obdulia Fandiño, precisamente por el orden y la simpleza del mismo; reprocha la viuda el escaso gusto de unos aposentos donde la cama dorada con pabellón, vulgarísima, *muy buena para la alcaldesa de Palomares*; (Cap. III, p. 215) nunca un lecho de matrimonio para una mujer de la sensibilidad de Ana Ozores.

Nuestra protagonista no dispone tan siquiera de un sencillo adorno, ni un *bibelot*, ningún capricho artístico; ni el crucifijo de marfil de la cabecera de la cama le convence por su rara disposición, *contraria a las conveniencias*¹⁶² (Cap. III, p.216). La habitación de Ana es amplia, antigua, de techumbre estucada y artesón, el ordinario lecho de matrimonio y un tocador separado de éste mediante un “*intercolumnio con elegantes colgaduras de satin granate*” (Cap. III, p. 214); posee no obstante algunos distintivos fuera de la simpleza que hacen este espacio privado en un entorno superior, diferente a cualquier otro de Vetusta: una piel de tigre junto a su cama y una ropa blanca excelsa que hace suspirar a Obdulia Fandiño: “*¡Ah! Debía confesar que el juego de cama era digno de una princesa. ¡Qué sábanas! ¡Qué almohadones! Ella había pasado la mano por todo aquello, ¡qué suavidad!. El satin de aquel cuerpecito de regalo no sentiría asperezas en el roce de aquellas sábanas*” (Cap. III, p. 216). Si para Obdulia las sábanas de la Regenta constituyen un acicate exclusivo en ese entorno anodino donde no existe *nada de lo que piden el confort y el buen gusto*, la piel de tigre a los pies de su lecho¹⁶³ y sobre la que descansa en muchas ocasiones, es un capricho extravagante y muy poco femenino. La máxima expresada por ella, *la alcoba es la mujer como el estilo es el hombre* (Cap. III, p. 215), redundante precisamente en esa idea tan generalizada hasta nuestros días de que el entorno más íntimo de una dama ha de expresar su auténtica

¹⁶² El Crucifijo se inclinaba sobre el lecho.

¹⁶³ Para algunos autores es la exteriorización de las necesidades sexuales de Ana Ozores. Ver RUTHERFORD, John. *La Regenta y el lector cómplice* opus cit. p. 160. Alude Obdulia al satén del cuerpo de Ana, como sinónimo de morbidez y suavidad. El *satin* es un tejido brillante y consistente de algodón. Utilizado en lencería femenina, ropa blanca y trajes de noche.

personalidad, su recóndita naturaleza, en el caso además de Ana Ozores, su alcoba constituía su otro confesionario, su auténtico refugio.¹⁶⁴

“Era limpia, no se podía negar, limpia como el armiño, esto al fin era un mérito...y una pulla para muchas damas vetustenses.” (Cap. III, p. 215) Esta reflexión de Obdulia Fandiño sobre Ana Ozores resume el verdadero sentimiento de la ciudad hacia una mujer casta, envidia de sus congéneres que sostenían hacia ella sentimientos de admiración y de inquina al mismo tiempo, y que de alguna forma esperaban como en un drama, que se produjera su seducción y caída.¹⁶⁵

2.2. LA VESTIMENTA FEMENINA EN LA REGENTA: MODA ENTRE 1879-1883¹⁶⁶

Si exceptuamos los repertorios de ropas eclesiásticas y masculinas, los párrafos dedicados a la sotana y al manteo del Magistral, a la distinción mundana y parisina de Álvaro Mesía o a la falta de elegancia de Pepe Ronzal, la moda femenina queda sumida en breves alusiones a la ropa de Ana Ozores, Obdulia, Visita, doña Rufina y Olvido Páez; en todas ellas se ofrece al espectador una visión fragmentaria, mixtificada a veces,

¹⁶⁴ ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Milagros. “La sociedad. Psicología y mecanismos de evasión de Ana Ozores” en *Congreso Internacional Clarín, espejo de una época*, (coord.. GARCÍA PINACHO, María Pilar y PÉREZ CUENCA, Isabel. Madrid, Universidad de San Pablo-CEU, Centro Virtual Cervantes, 2001

¹⁶⁵ “Clarín nos muestra cómo se fragua entre todos la historia de un adulterio, adulterio que todos a un tiempo deseaban y temían” ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Milagros “La sociedad. Psicología y mecanismos de evasión de Ana Ozores” *Congreso Internacional Clarín, espejo de una época* opus cit. Aunque no es objeto de este estudio, se ha de recordar según OLEZA, Joan, el paralelismo existente entre La Regenta y Emma Bovary y otras heroínas de la literatura decimonónica, tales como la Ana Karenina de Leon Tolstói, ya mencionada dicha relación, la Elena de “Una página de amor” (1878) de E. Zola, o la Gloria (1876) de Galdós, entre otras; también señala los precedentes de Ana Ozores en algunos cuentos de Clarín, “El diablo en Semana Santa”(1881) y “Un documento”(1882) en *La Regenta*, edición de OLEZA, Joan, p. 215.

¹⁶⁶ Si bien Clarín la inserta en un tiempo indeterminado de la Restauración, por algunos datos históricos que aparecen en la novela, ya hemos reseñado anteriormente que *La Regenta* se situaría entre 1877 y primeros años de los 80. Pero como no hay en todo el texto una alusión específica a determinadas prendas ni ninguna descripción pormenorizada de atuendos, he optado por seguir las líneas generales de la moda femenina desde 1879 a 1883, y describir algunos de los dibujos de Llimona y Gómez Soler.

con la intención de definir aspectos sensuales indicios de lascivia, unas veces, o reprimida castidad, otras; tal es el caso de Ana Ozores. Bien es cierto que su asombrosa personalidad cristalizada en sus aposentos donde descuella esa piel de tigre, regalada durante sus primeros tiempos de casada en Granada por un enamorado británico, y que tanto contrasta con la ausencia decorativa y con la presencia de un crucifijo ebúrneo, y que tanto envidia de manera inconfesable Obdulia Fandiño, no es más que la manifestación poética, si se quiere, de la relación entre Ana con una sensualidad desenfrenada, y amortiguada por el simbolismo que los tules blancos del pabellón de su cama ofrecen: la de una mujer virgen, pura, una novia.¹⁶⁷ Esa paradoja se adivina también en sus ropajes; hasta el dibujante y pintor Juan Llimona¹⁶⁸ evita la descripción visual de Ana que en escasas ocasiones ilustra su indumentaria, y que la mayor parte de las veces aparece sumida en una gran melancolía, sentada, de perfil para aparecer en los últimos capítulos de pie con don Álvaro o su esposo. Clarín apenas menciona sus atuendos, *sólo importa Ana en sí misma*,¹⁶⁹ destacando la beldad de esta mujer a través de su propia desnudez (Cap. III pp. 215 y ss.), su túnica de nazarena, (Cap. XXVI, p.433.) así como la detallada relación que al Magistral le hace en el confesionario antes de su presencia en el baile del Casino (Cap. XXIV, p. 361.).

En cuanto al resto de personajes, cabría destacar a Obdulia (o Visita Olías de Cuervo), que siempre luce prendas lujosas, como dijimos anteriormente de procedencia

¹⁶⁷ PRÉNERON VINCHE, Paula. *Madame Bovary y La Regenta: parodia y contraste* Universidad de Murcia, 1996, p. 150. La piel de tigre también vincula a Ana con el simbolismo de Baco y las Bacantes, afinidad exótica muy del gusto de la literatura decadentista y de la pintura orientalista. En el capítulo XXIII, p. 355, nota 20, OLEZA, Joan vincula esta piel la piel con otras a parecidas en la narrativa de la segunda mitad del siglo XIX y finisecular: *La educación sentimental* (1869) de Flaubert, *Nana* (1879) de Zola y *Une histoire sans nom* (1882) de Barbey d'Aurevilly. También SOBEJANO, Gonzalo en su edición de *La Regenta* de 1981 relaciona la piel de tigre con otras aparecidas en *O primo Basilio* (1876) de Eça de Queirós o *La hijastra del amor* (1884) de Jacinto O. Picón.

¹⁶⁸ La primera edición de *La Regenta*, publicada por la Biblioteca Arte y Letras en Barcelona (1884-1885) contó con los artistas Juan Llimona (1860-1926) y Francisco Gómez Soler (1860-1899) que ilustraron esta primera edición. La edición de Juan de Oleza para Cátedra también reúne las más selectas viñetas y composiciones de estos dos ilustradores. Llimona intervino hasta el Cap. XXVI, el resto hasta su conclusión lo ilustró Gómez Soler. El editor fue Daniel Cortezo y el grabador fue Enrique Gómez Polo (h. 1843-1911).

¹⁶⁹ ALONSO MORALES, María del Carmen. "Los trapos en la *Regenta*. El uso de la ropa como instrumento de dominio y de pertenencia de clase" opus cit. p. 25

indecorosa, y que tanto el ilustrador como por supuesto el autor, bien han sabido captar. Una de las imágenes más hermosas y que además constituye un auténtico figurín, es aquella en la que ésta sorteja los charcos en una de las calles de la siempre húmeda Vetusta¹⁷⁰, cubriéndose con paraguas, luce un vestido corto que deja ver sus pies y pantorrillas, así como los bordes inferiores de sus enaguas,” *con instintos de armiño, immaculados, copos de nieve calada, dibujo y hojarasca sonante de espuma de Holanda...*” (Cap. XVIII, p. 153); Viste falda corta con volante plisado que ella recoge sobre el lado izquierdo; la imagen nos ofrece la vista de su polisón y una chaquetilla ajustada y abrochada al bies que baja hasta las caderas en faldeta. La manga se ajusta al brazo como una segunda piel y lleva guante corto. En el cuello, una gran lazada, y un sombrero pequeño adornado también con un lazo oscuro le cubre la cabeza. Se trata de uno de los 136 dibujos que sirvieron para describir un libro que nació y se consumó para ser ilustrado; la imagen que realiza el pintor Llimona para el personaje de la Fandiño en cuanto a su estilo y eficacia plástica y visual, pondera el preciosismo del dibujo “...en el que se ha eliminado todo entorno, dejándolo en la mera representación de una figura femenina cubierta por un paraguas con un estudio cuidadoso de la vestimenta habla de un interés más por encontrar un efecto estético que por trasladar al dibujo una descripción textual”.¹⁷¹

Ya se ha reseñado que las ilustraciones de Llimona y Gómez Soler acerca del personaje de Ana Ozores, es débil respecto a su representación gráfica, apareciendo casi siempre una Ana poco convincente en su fisonomía, en actitud melancólica, evitada casi siempre su representación de cuerpo entero, escasos intentos de mostrar su hermosa figura;¹⁷² lo cual no excluye que existan algunas ilustraciones verdaderamente

¹⁷⁰ Aunque la ilustración alude casi al pie de la letra al texto en referencia a Visita Olías, “saltaba de piedra en piedra, esquivaba los charcos...”, la elegancia pulida de la imagen representada pudiera definir mejor a Obdulia Fandiño- Ver GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel “Imágenes para La Regenta: de Juan Llimona y Francisco Gómez Soler (1884-1885) a Fernando Méndez –Leite (1994-1995)” *Literatura ilustrada decimonónica 57 perspectivas* (Coord. por Borja Rodríguez Gutiérrez, Raquel Gutiérrez Sebastián-Universidad de Cantabria 2011, p. 304

¹⁷¹ QUESADA NOVÁS, Ángeles “La Regenta (1885) de Leopoldo Alas, Clarín,. Ilustraciones de Juan Llimona y F. Gómez Soler” *Literatura e Imagen. La Biblioteca Arte y Letras* Publican, Ed. Universidad de Cantabria, Santander, 2012, p.p. 123-154. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016

¹⁷² BOTREL Joan François. “Novela e ilustración. La Regenta leída y vista por J. Llimona, F. Gómez Soler y demás (1884-1885) Alicante, Biblioteca Miguel de Cervantes, 2003, p. 9. Ver *Del*

preciosistas acompañadas de un repertorio suntuario medianamente descriptivo, veamos los más interesantes: el Capítulo X, (p. 465) se ilustra con una imagen de Ana en el jardín de su casona, recoge el instante en que de noche sale huyendo despavorida de una sombra que la llama al otro lado de la verja, Álvaro Mesía. En una escena que marca el inicio de la seducción de Ana, seducción que se materializará en la segunda parte de la obra, ya en los últimos capítulos; Ana aparece de pie, vestida con un traje de casa, hermoso, ajustado hasta el último tercio del mismo en que se incorpora un ancho volante plisado; cubierta enteramente la falda de drapeados y jaretas oblicuas. Se caracteriza por mostrar ese irregular contraste entre el cuerpo muy ajustado, liso, acabado en punta y casi desprovisto de adornos, salvo un lacito negro de terciopelo que anuda su cuello, y una falda corta y ceñida, muy adornada como ya he señalado, con polisón, El cabello recogido en la nuca dejando rizos sueltos en torno al rostro, será la imagen más común de estas ilustraciones que, pese a todo, tratan de integrarse de manera absoluta al texto.¹⁷³

En el capítulo XIX (p.200) una imagen de Ana Ozores sentada ante su tocador, retratada de cuerpo entero inclinado a su izquierda, compone una diagonal escorzada en el que el lector puede apreciar no sólo el rostro contrariado de *La Regenta* sino toda su figura: botines, traje de calle sencillo (de dos piezas cuerpo y falda) y mantilla de blonda sobre la cabeza anudada en el cuello. Capta el instante en que comienza a desvestirse, y en la estampa vemos que está quitándose uno de sus guantes, mientras el otro está dispuesto sobre la mesa del mueble, absorta en sus pensamientos: “*Una noche, después de oír un sermón soporífero, entró en su tocador casi avergonzada de haber estado dos horas en la iglesia como una piedra...*” (p. 205).

En el capítulo XXIII se ilustra una dramática escena entre el Magistral y ésta en el salón de doña Petronila: “*Ana cayó de rodillas a los pies de su hermano mayor, y sollozando pudo decir: Sí, todo, todo lo sabrá usted...*” (p.357); nuestra protagonista es vista de perfil y arrodillada, sus manos cubren el rostro, lleva velo o blonda sobre la cabeza y apenas está bosquejado su atuendo compuesto por un traje de una sola tonalidad del que destaca el abultado polisón.

Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Barcelona, 24-26 de octubre de 1996, Universitat, 1998, pp. 471-487.

¹⁷³ BOTREL, Joan François. “Novela e ilustración. La Regenta leída y vista por J. Llimona, F. Gómez Soler y demás (1884-1885)” opus cit. p. 3.

El capítulo siguiente (Cap. XXIV pp. 361 y ss.) capta una escena celeberrima y al mismo tiempo de interpretación turbadora, pues representa a la Regenta en el confesionario. El diálogo con el Magistral acerca del atuendo que llevará al baile del Casino se compone a través de una escenografía inquietante que presenta una visión frontal del confesionario donde destaca la efigie de don Fermín de Pas. Ana, de rodillas, ofrece una visión lateral, apreciándose su silueta perfectamente. Viste traje de dos piezas formado por un cuerpo oscuro cerrado y falda de una tonalidad más clara, con polisón. También en el capítulo XXIV se ilustra la escena previa al baile de Ana y Álvaro Mesía: “...don Álvaro ofreció el brazo a la Regenta, que buscó valor para negarse y no lo encontró.” (p. 381). Ana es representada en una imagen muy poco afortunada, viste de negro completamente y, tal y como le diría al Magistral, subida de *escote*.¹⁷⁴

El capítulo XXV encierra la imagen más completa desde el punto de vista descriptivo en cuanto al retrato de Ana Ozores: sentada, con los brazos sobre el regazo, se aprecia toda su fisonomía; aparece sola junto a una cristalera: “Desde el balcón abierto de su tocador se oía la música lejana del Paseo Grande..” (p. 394). La cabeza de Ana aparece de perfil con el pelo recogido en la nuca y sobre la frente unos rizos enmarcan su rostro melancólico. El cuerpo de medio perfil es entallado y guarnecido con una pechera o corbata de gasa o encaje; la falda, descrita hasta más debajo de las rodillas se ahueca con el polisón.

La última imagen seleccionada de Ana Ozores es la correspondiente al capítulo XXVIII e ilustra el siguiente texto: “Ana y Mesía estaban solos en el antepecho de la galería del primer piso, en una esquina de aquel corredor de cristales que daba vuelta a toda la casa” (II, p. 490). La casa es la finca El Vivero, propiedad de los marqueses de Vegallana, lugar donde cristalizará el romance de Ana y Álvaro Mesía. La escena es romántica, como un nocturno ribeteado de guirnaldas, como una postal, en donde se insertan las figuras de la pareja. El atuendo de Ana consta de un traje de falda angosta, la parte inferior de la misma se adorna con varias cintas que reducen el ruedo de la

¹⁷⁴ Sally Ortiz señala en su monografía sobre *La Regenta* que las tonalidades predominantes en el vestuario de la protagonista es el negro y los colores oscuros, salvo la ropa de casa y la lencería, exquisitamente nívea. Podría aventurarse la simbología del color pues Obdulia Fandiño, *verbi gracia*, viste en varias ocasiones con colores chillones. ORTIZ APONTE, Sally *Las mujeres de Clarín*.. Opus cit. p.p. 109 y ss.

falda, el cuerpo entallado se prolonga hacia las caderas en un corte redondeado y sobre el pecho luce una lazada o cascada de encaje.

Estas son las imágenes que a grandes rasgos tenemos de Ana Ozores y de algunos de los personajes de *La Regenta* ¹⁷⁵. Pasemos ahora a describir cómo era la moda femenina en torno a esos años.

La moda femenina aparece en esta obra de manera indirecta, sabemos cómo visten sus protagonistas, incluso la procedencia o las carencias de esos trajes y adornos, pero escasamente intuimos qué o cuales ropas usan. Algunos bosquejos, insinuantes, acerca de los botines o los bajos níveos de Obdulia, sus faldas apretadas o sus *corazas* ajustadas; medias escocesas o ligas... Y poco más.

Empecemos la descripción de abajo hacia arriba; las botas, los botines, los de Obdulia, los de la Regenta, incluso los de Visita Olías, que parece no calzar mal, tenemos escasas referencias, se mencionan las *botas imperiales* de la viuda que se refieren a las realizadas con un tipo de cuero o piel, imperial.

En cuanto a faldas y enaguas, señalemos que la moda femenina a finales de la década de los setenta se caracteriza por la versatilidad de formas en las cuales predominan la abundancia de tejidos sobre faldas: *pouff*, jaretas, plisados, volantes, polonesas, muchos de estos tejidos dispuestos en sentido transversal, lo que impedía el movimiento natural de las damas que se compensaba con un acortamiento evidente de las faldas, incluso para trajes de *soirées* o teatro.

No ha de olvidarse tampoco que así como se diferenciaban enormemente los trajes según ocasión y hora del día, también existía una clara diferencia en cuanto a la tipología del vestido, que con los consiguientes variantes, se estructuraba en modelos de inspiración histórica, como las batas *watteau* o *robe de chambre* de silueta suelta, aquellos que se inspiraban en líneas del siglo XVIII francés, incorporando además adminículos o detalles como polonesas,¹⁷⁶ por ejemplo; el traje princesa era un vestido

¹⁷⁵ Ver GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, R. (2002). «El binomio ilustraciones-texto literario en *Clarín*: de la 1.^a edición de *La Regenta* la 4.^a edición de los *Solos*». En P. García Pinacho e I. Pérez Cuenca (editores.) *Congreso Internacional «Leopoldo Alas, Clarín en su centenario (19012001). Espejo de una época*. Universidad San Pablo-CEU. Madrid, 111-120.

¹⁷⁶ BOUCHER, François. *Historia del traje en occidente* Opus cit., 2009, pp. 376-382.

de una pieza y estaba formado por un cuerpo o *jacket* ajustado acabado en punta y una falda que solía ser de una tonalidad más clara.

En este breve periodo es imposible sistematizar aquello que a lo largo de cuatro o cinco años se llevaba en cuanto a indumento femenino; existen, eso sí, ciertas constantes que algunos autores han intentado compilar, y que se refieren fundamentalmente a la reducción del polisón a finales de los setenta, aunque las faldas seguían ahuecadas por detrás; a la preeminencia de las colas largas,¹⁷⁷ circunstancia ésta que variará, pues a inicios de los ochenta el traje corto, es decir sin cola, alcanzó una gran proyección; en las iluminaciones de *La Regenta* además, es el traje que siempre lucen en sus distintas variantes Obdulia y Ana Ozores.¹⁷⁸ Visten trajes angostos y apretados a los cuales se les añadía todo tipo de guarnición, y que en torno a los años 1879 - 1881 eran una depuración del traje tapicería que desde 1869 a 1875 mantuvo a la moda femenina dentro de una órbita de suntuosidad y opulencia, no siempre compatible con la vida activa que paulatinamente se iba imponiendo la mujer.¹⁷⁹

Pero ¿qué se publicaba durante esos años en las revistas de moda españolas? Veremos *La Moda Elegante*,¹⁸⁰ con todos sus cromos y figurines, la correspondencia de la Vizcondesa de Castelfido, los numerosos anuncios de perfumes, aguas de colonia y afeites, las novedades en materia de tejidos, ropa interior, corsés... Por cierto que las

¹⁷⁷ LAVER, James. *Breve historia del traje y la moda* Opus cit., 1988, p.195

¹⁷⁸ Obdulia Fandiño/Visita Olías es dibujada por Llimona con un traje corto con polisón y una levita o *jacket* ajustado al talle. Ana Ozores en una de las ilustraciones aparece con cuerpo oscuro o *jacket* y falda con polisón, también traje corto. En la escenita en que la Regenta aparece con Álvaro Mesía, ella luce un traje princesa pero también corto, sin cola y con un reducido polisón, característico de los primeros años de la década de 1880.

¹⁷⁹ BOUCHER, François. *Historia del traje en occidente* opus cit p.376

¹⁸⁰ Publicación dedicada a las familias, señoras y señoritas, tal y como se refiere en la cabecera de la publicación; nace en torno a 1845 1850 y es una de las más longevas en el tiempo pues tuvo una vida de más de cincuenta años. De entre sus secciones, aquella dedicada a los patronajes, corte y confección; así como la dedicada a consultorio de belleza, tejidos o tonos de novedad, protocolos de luto, así como todo lo relacionado con la proyección social de la mujer fueron muy interesantes; incluía también figurines de trajes de señoras y niños, labores, tipos de punto, crochet, encajes, pasatiempos, anuncios, novela o historia de personajes ilustres y, sin lugar a dudas, la sección más interesante era la crónica de modas desde París, realizada por la Vizcondesa de Castelfido, cuya crónica desde París se publicó durante más de cincuenta años, Posiblemente sería un seudónimo con el que varios periodistas a lo largo del tiempo firmarían.

iluminaciones e ilustraciones de trajes, sobre todo en lo referente al figurín coloreado, en su última página solía ser un traje de teatro o *soirée*, sin olvidar los de visita o campo; en algunos se incorporan los influjos de oriente a través de la elaboración de chinelas, abanicos o trajes de inspiración japonesa. El polisón, o la *tournure* va reduciendo su tamaño; algunas ilustraciones ni siquiera incorporan este aditamento tan importante que de hecho reaparecerá más tarde, como veremos.

Ese estilo tapicería va depravándose y convierte el traje femenino en una angosta funda parcheada de fuelles, pliegues, tablas, solapas o postizos (*paniers*), cada vez más complicados. Las mangas se ajustan al brazo y sólo los puños se adornan con cartelas y encajes; los camisolines y lazos de corbata realizados en batista, randas (puntas de encaje) y labor de filigrana, se imponen en los trajes de mañana o visita: En cuanto a sombreros y peinados la moda mantiene en torno a 1877-1879 una sencillez extraordinaria, pues los sombreros y capotas son pequeños adornados con flores sobretodo, y el peinado, aunque distingue los lucidos en ocasiones principales o aquellos dispuestos para día, visita o entorno doméstico, se caracterizan todos ellos por los recogidos altos formando rulos, bucles, tirabuzones, o sencillas cocas sobre la nuca, respectivamente.

La *Vizcondesa de Castelfido* en su sección *Revista de Moda* incorpora los tejidos más novedosos como el *pekín* listado, el estilo *pompadour*, tela sembrada de flores y guirnaldas, indianas o algodones estampados, así como el *panier*, la falda *balayeuse* y las grandes colas para los trajes de *soirée*; el color de moda es el malva; una tela se pone muy de moda, el *Andrinópolis* de un rojo peculiar,¹⁸¹ sobre todo para enaguas. En sombreros, tal y como se ha señalado anteriormente, serán pequeños guarnecidos de pájaros, insectos, flores, incluso agujones o piezas de acero cubiertas de diamantes falsos, así como la denominada *capota imperio cubierta de rocío*.¹⁸² Los zapatos serán a

¹⁸¹ 116 NIETO GALÁN, Agustí. "Industria textil. Historia de la tecnología" *Revista de la Historia Industrial*, Barcelona, Universitat de Barcelona, nº 9, 1996, p. 25 No es un tejido sino una tonalidad de rojo que desde la primera mitad del siglo XVIII se fabricó en Europa a imitación de muestras orientales.

¹⁸² Podría tratarse de un pequeño sombrero recamado de puntas de brillantes falsos o strass.

la botina, es decir, abotinados con o sin *barretas*,¹⁸³ y las medias de la misma tonalidad que el traje.¹⁸⁴

Ya en algunos números de *La Moda Elegante* la *Castelfido* apunta la incorporación del vestido corto dentro del repertorio de los de noche o *soirée* aunque solamente podrían lucirlos las señoritas o las damas casadas jóvenes; ante la presencia cada vez mayor del traje corto, sin cola, la Vizcondesa de Castelfido advierte la precisión en la confección de éstos, en la profusión de adornos y elegancia en la disposición de los mismos en este tipo de vestidos.

Se citan además otros adornos y complementos femeninos donde se aúnan belleza y cierto sentido práctico como los camisolines, los lazos grandes y los petos para la parte delantera del busto, que además podían ser cambiados con asiduidad. Una de las novedades más interesantes es la decoración en estilo *Pompadour* de las ligas, cuajadas de flores: “*Hay que confesar que son lindísimas...No solo ligas con hebillas, sino ligas brazaletes, redondas, forradas de seda blanca o de color y montadas sobre elásticos*” (*La Moda Elegante*. Año XXXVIII, 30 de junio de 1879, pp.199-200). El mismo año ya se anuncian otros tipos de ligas más anatómicas y acordes con la comodidad femenina: “*Pequeña Gaceta Parisiense. M.P. de Plument (33, rue Vivienne, París) constantemente deseoso de ser útil a su elegante clientela, ha establecido depósito de un ingenioso invento, llamado ciertamente a destronar las ligas actualmente en uso. Es un elástico de seda o algodón instalado .sobre una hebilla, que permite ensancharlo o estrecharlo*

¹⁸³ Refuerzo colocado a ambos lados del zapato, arco interno y externo. Ver “Reflexiones sobre el uso abuso del calzado” en www.sld.cu/galerias/pdf.../calzado pdf, p. 2

¹⁸⁴ *La Moda elegante*. Año XXXVIII, N° 16, Madrid, 30 de abril de 1879, pp. 129, 135 y 136. El pekín es un tipo de tejido de seda, las telas *pompadour* aluden al tipo de decoración que imitaba los espolines y brochados franceses del siglo XVIII; el *panier* alude a recogidos laterales formando graciosos pliegues a un lado y a otro de la cadera, inspirado también en la indumentaria francesa del siglo XVIII. Nótese la recuperación de la moda francesa anterior a la Revolución, muy acorde con los movimientos historicistas que aparecen a lo largo del siglo XIX. La falda *balayeuse* sí que es una novedad pues se aplicaba a una falda angosta y estrecha con cola que arrastraba y cuya pieza interna, en contacto con el suelo, solía cambiarse con facilidad para poderla limpiar. Las indianas son tejidos de algodón y lino estampados; su uso desde el siglo XVIII fue muy importante en Europa y se importaban desde India en principio. Las primeras fábricas de indianas en España se instalaron en Cataluña durante la primera mitad del siglo XVIII. Ver SCHOEBEL ORBEA, Ana. “La estampación textil en Europa. Transformación de un proceso artesanal indio en una industria modelo europea” *Textil e Indumentaria*, 31 de marzo- 3 de abril de 2003, Facultad de Geografía e Historia U.C.M., 2003, pp.44-60

a voluntad, según el talle de la persona a que se destina. A cada una de sus extremidades hay una especie de pinza dentada, que muerde por un lado en la orilla del corsé, y del otro sobre el borde de la media. Nada tan sencillo y que mejor sostenga ésta". (*La Moda Elegante*. Año XXXVIII, N° 51, 22 de agosto de 1879, p. 256). Paris). Similares fueron las ligas con hebilla que Ana Ozores regaló a su criada Petra.

También de la firma Plument, se divulgan polisones o *tournures* hacia 1880 basados en la comodidad y sencillez: "...*Toda señora que aspira a ser tenida por- elegante, no puede pasarse, si quiere dar gracia a su toilette, de las maravillosas tournures de M. de Plument. Son accesorios indispensables, y se puede tener la seguridad de ir encantadoramente vestida, cuando se posee uno de ellos, procedente de la referida casa.*" (*La Moda Elegante*. Año XLII, N° 36, 30 de septiembre de 1883, p. 287).

Es cierto que a lo largo de estos años se están fraguando los principios estéticos de lo que será la moda femenina de principios del siglo XX; el traje corto, los complementos anatómicos como ligas o corsés cada vez más adaptables a la comodidad y anatomía femenina, y el polisón o la *tournure* tal y como se denomina en las revistas francesas y españolas de la época, elemento que tiende a desaparecer, aunque pocos años después renazca hasta su eclipse total a finales del Ochocientos. A tenor de esta idea, también las redactoras de moda como la Castelfido apuntan la novedad de incorporar un tejido resistente y fuerte como linón, a los tejidos que conforman el *pouf* o recogido posterior, de manera que ahueque y así permita usar una *tournure moderada en vez de ese armazón pesado y voluminoso que es generalmente muy incómoda de llevar*.¹⁸⁵

Por último, otros complementos como guantes o medias también constituyen objeto de opinión; ante la novedad de la presencia de guantes de seda en tonalidades claras

¹⁸⁵ *La Moda Elegante*. Año XLII, N° 25, 6 de julio de 1883, p. 200. Hace referencia la Vizcondesa a la moda de las faldas ceñidas y a la importancia de los tejidos ligeros (crepes, batista, surah, tafetán glaseado, satin..) que se estructuran en pliegues, fuelles, tablas, drapeados en contraste con los tejidos más fuertes y estampados o rameados, tales como la seda pekín o el terciopelo de verano cuyas faldas siempre se confeccionarán en formas lisas. En 1883, pues, la falda angosta, llena de plegados y cintas muchas veces dispuestos en sentido transversal, todavía seguían utilizándose y el polisón, que en realidad nunca había desaparecido del todo, se relegó su estructura a otros

La Moda Elegante. Año XLII, N° 25, 6 de julio de 1883, p. 200. Hace referencia la Vizcondesa a los complementos ahuecadores como eran tejidos de refuerzo que daban volumen al recogido de la parte posterior de la falda.

considerados *la última creación de la elegancia*, siguen imponiéndose por su comodidad y belleza el *guante de Suecia*, denominado así por un tipo de piel utilizada en distintos tonos y cuyo color debía complementarse con la tonalidad del traje y la ocasión o circunstancia social, aunque el tono *natural* es el correspondiente a la *elegancia seria*.

El glosario de tipos y clases de medias es amplio, pudiendo ser de seda, algodón, de hilo de Escocia, bordadas, caladas, de todos los colores; la de seda negra, combinada con traje de encaje oscuro o de tonalidades afines a las cintas o flores del sombrero si el traje es negro. *Muchas de ellas se hacen también con dibujitos escoceses y rayitas muy finas al través*¹⁸⁶. Una novedad suntuosa que ya utiliza Obdulia Fandiño en *La Regenta* y que llega a fascinar al joven de los Vegallana en la cocina de los marqueses.

No han surgido estos repertorios de prendas ni novedades en *La Regenta* donde la moda ocupa un papel escasamente preponderante, sino es para remarcar determinados aspectos psicológicos de los personajes o para la puesta en escena de una determinada atmósfera sexual. También complementos y adminículos, tales como guantes o medias, coadyuvan en el relato a recrear un rotundo clima voluptuoso, donde la mujer se convierte *en símbolo erótico de una indiscutible fascinación fetichista*.¹⁸⁷ La descripción de los objetos se activa como revelación/definición de los personajes, del personaje, creando una trabazón tal, que los propios elementos inanimados *redoblan así el modo de ser y estar en Vetusta de la Regenta: su inadaptación, su frustración*¹⁸⁸

Ana Ozores, con su enorme riqueza interior, sus visos de literata (y lectora de San Agustín y los místicos del Siglo de Oro)¹⁸⁹, su pasividad, su rebeldía y su frustración encarnará igualmente algunos aspectos relacionados con los inicios de la literatura en

¹⁸⁶ *La Moda Elegante* Nº 25, opus cit. p. 200

¹⁸⁷ RIOS LLORET, Rosa Elena. "Vestidas para Dios, vestidas para el diablo: ropa y modelos femeninos en la España de la Restauración" *Actas del Curso Folklore, literatura e indumentaria*. Ministerio de Cultura. Museo del Traje, Madrid, 2006, p. 91

¹⁸⁸ SOTERO VÁQUEZ, Adolfo "La descripción como revelación del personaje en la novela realista: Ana Ozores y la insignificancia" *Letras Peninsulares*. Vol. 2, nº 1, 1989. P. 13

¹⁸⁹ GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel "Ana Ozores, La Regenta: escritora y escritura" *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX). III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002)*, Universitat de Barcelona; PPU, Barcelona, 2005, pp. 159-171. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2007

clave feminista en España; la temática en torno a la desintegración de la institución del matrimonio y el adulterio, asunto que abordará con igual maestría Pérez Galdós, así como la pretensión por parte de Clarín de *convertir los conflictos femeninos en símbolo del enfrentamiento del artista con la sociedad* convierten al personaje y a la novela en sí en uno de los compendios más interesantes de la sociedad española de la segunda mitad del siglo XIX¹⁹⁰

¹⁹⁰ NAVAS OCAÑA, Isabel “Clarín y la crítica feminista” Estudios Humanísticos. Filología, N° 25, Universidad de León, 2003. P. 217, cita a CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté. *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*. Edhasa, Barcelona, 1984

CAPÍTULO II

**ARQUETIPOS FEMENINOS EN LAS NOVELAS
CONTEMPORÁNEAS DE GALDÓS. LOS
ANTECEDENTES: LA FAMILIA DE LEÓN
ROCH**

Benito Pérez Galdós (1843-1920) iniciaría desde *La desheredada* (1881) la descripción de su tiempo, de su propia historia a través del género novelístico; por ello, cada una de sus *obras contemporáneas* constituye un auténtico documento para adentrarse en la vida cotidiana, y por ende, en la *moda*, pero desde unas perspectivas únicas, como un fenómeno social de inusitados resortes, no solo circunscrito al ámbito de la indumentaria. Este ciclo continuaría con *El amigo manso* y *El doctor Centeno*, ambas publicadas en 1882 y 1883 respectivamente, para seguir con *Tormento* y *La de Bringas* (1884). Estas obras, junto a *Fortunata y Jacinta* (1887) y *Lo prohibido* (1885), incluidas respectivamente en los Capítulos I y III, formarán un *corpus* esencial donde se refleja la vida privada y los acontecimientos públicos, todas ellas recogen la historia cotidiana de unos personajes inmersos en la España de la Restauración; una crónica que se dilata desde los antecedentes de *La Gloriosa* (1868) hasta la Restauración *Canovista* firmemente establecida. Todas ellas componen un mosaico espléndido en el cual se estudian distintos arquetipos femeninos emanados de las diversas capas sociales que protagonizan esta trama: la alta y pequeña burguesía madrileña, así como las clases humildes y menestrales o el proletariado incipiente.

El tiempo histórico que aborda Galdós en sus novelas de ciclo contemporáneo, no coincide puntualmente con el tiempo cronológico en que el escritor pergeña estas obras. Así pues, y sucesivamente, se estudiarán: *Tormento* y *La de Bringas* (ajustadas a los años en torno a *La Gloriosa*), *La desheredada* (cuyo ámbito cronológico abarca desde 1873 a 1877) para terminar con *La familia de León Roch*, una novela de *tesis*, casi de transición, escrita y ambientada en 1878 y muy importante para el tema que nos ocupa pues ya aparecen algunos principios sobre el consumismo, la relación nefasta moda/mujer, la cursilería o la corrupción y ruina de la aristocracia desbancada por la alta burguesía plutócrata.

3. TORMENTO Y LA DE BRINGAS

La novela *Tormento*, aunque se escribió en 1884 está ambientada años antes, en la década de los 60, entre 1867 y primeros meses de 1968, y representa el preámbulo de la personalidad de Rosalía Pipaón de la Barca, protagonista de la siguiente novela, *La de Bringas*, y que en aquella mantiene un papel relevante.

Situada cronológicamente en los albores revolucionarios de Septiembre de 1868, recoge interesantes aspectos relacionados con las formas y costumbres de la pequeña burguesía y de las clases humildes, representadas a través de las hermanas Sánchez Emperador, Amparo y Refugio. Ellas son personajes al borde de la marginalidad social que se mantienen de la caridad de los parientes y de pequeños trabajos de costura; para estas mujeres, cuya esperanza de ascenso social es casi nula, la elegancia y el bienestar son dos conceptos armonizados que se materializan a través de un bonito y elegante calzado; así, en el capítulo X, el gesto de Refugio al enseñar a su hermana Amparo su calzado, indicaría igualmente el triunfo de su independencia social y su libertad con respecto a ataduras y servidumbres económicas: “...alzó un pie para que su hermana examinara las bonitas botas con que estaba calzada”. Esta idea también aparece en otras protagonistas galdosianas: en Isidora Rufete, de *La desheredada* y en la Fortunata de *Fortunata y Jacinta*; en ellas, el calzado va a erigirse en catalizador no solo de la distinción supuesta sino en la expresión del bienestar, y en un fetiche de la elegancia, de la sensualidad, y de la excelencia femenina que paradójicamente, sucumbe.¹⁹¹

Es interesante incluir unos párrafos que Caballero, galán de una de las hermanas Emperador, escribe a un primo que se halla fuera de España, donde la crítica a la sociedad y a la mujer, concretamente, son contundentes: “...Las niñas estas, cuanto más pobres, más soberbias. Su educación es nula: son charlatanas, gastadoras, y no

¹⁹¹ PÉREZ GALDOS, Benito. *Tormento* Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 66. La insistencia de Galdós en mostrar el cuidadoso esmero con que estas mujeres tratan su calzado, erigiéndolo en parte fundamental de su atavío, es una constante en él y en general, en la literatura y en la sociedad burguesa del siglo XIX. En el Capítulo I y en éste se reseñan algunos aspectos relacionados con el calzado femenino. Ejemplos en Galdós existen varios, desde María Sudre de *La familia de León Roch*, hasta la Isidora de *La Desheredada*, Fortunata de *Fortunata y Jacinta* o Eloísa de *Lo prohibido*. El fetichismo del zapato femenino, su intenso erotismo y la dicotomía entre “la bien calzada” y “el zapato roto” es una impronta característica mostrada por el escritor. Ver BLANCO CARPINTERO, Marta. “El siglo fetichista: pie y calzado como técnica narrativa de Galdós” opus cit. págs.334 y ss.

piensan más que en divertirse y en ponerse perifollos. En los teatros ves damas que parecen duquesas y resulta que son esposas de tristes empleados que no ganan para zapatos. Mujeres guapas hay, pero muchas se blanquean con cualquier droga, comen mal y están todas pálidas y medio tísicas..."¹⁹².

Desde las primeras páginas la obra rezuma pobreza y economía de medios en cuestión de modas y afeites, pues el matrimonio de Bringas, formado por Rosalía y Francisco, aprovechaban cualquier girón, botonadura o guiñapo de tejido para amoldarlos a composturas y remiendos de vestidos de Amparo; también apañaban abanicos, cofrecillos y otros objetos para esta pariente que mantenían en su casa como pupila; Amparo Sánchez Emperador, que da nombre a la novela, *Tormento*, vivía de la generosidad de estos allegados lejanos y por unas monedas cosía, hacía mandados y un sinfín de obligaciones. Su condición en aquella familia se situaba "...en el punto en que se confunden las relaciones de amistad con las de servidumbre" (Cap. 4, p.27).

3.1. EL PERSONAJE DE AMPARO, LA BELLEZA VELADA

Las hermanas Sánchez Emperador, Amparo y Refugio, son huérfanas y pobres; viven de la caridad de sus parientes, los Bringas, matrimonio perteneciente a la pequeña burguesía vinculada a la burocracia de Palacio. Ambas son hermosas y trabajadoras, pero si bien Amparo se pliega sumisa a sus benefactores, Refugio, rebelde e independiente, se niega a sufrir las mezquindades de la señora de Bringas, y desata cualquier lazo doméstico o sentimental con sus parientes.

"*Callada, sufrida, imagen viva de la paciencia, si ésta, como parece, es una imagen hermosa*" (Cap. 5, p.32). Amparo es el núcleo argumental desde el cual se desarrolla todo el texto literario; un texto que Galdós de manera consciente lo sazona con elementos parodiados del folletín, de la novela romántica por entregas, de los tópicos

¹⁹² PÉREZ GALDÓS, Benito. opus cit., págs. 133-134. El epistolario en *Tormento* es parte fundamental en su estructura; estas líneas dedicadas a las jóvenes españolas aluden a sus escasas cualidades morales, aspecto este que años más tarde en 1890 desarrollará Emilia Pardo Bazán en su ensayo sobre la mujer española, al referirse sobre todo a la clase media, ver *La mujer española y otros escritos* (Ed. Guadalupe Gómez Ferrer), Cátedra, Madrid, 1999, págs. 83-116

que gozaron de gran popularidad en la literatura de cordel o los romances de ciegos,¹⁹³ y donde también se hallan presentes rasgos literarios de la literatura cervantina.¹⁹⁴

La historia de Amparo contiene todos estos ingredientes, aunque conducidos hacia los nuevos presupuestos regeneracionistas y el abandono del imperante determinismo de la novela naturalista; la protagonista, que navega en una dulce pasividad, distintiva es su *falta de carácter* según Clarín,¹⁹⁵ constituye el núcleo desde el cual el desenlace de la historia en otra vuelta de tuerca, adquiere una nueva dimensión; si muchas de sus heroínas fracasan en sus aspiraciones o triunfan desde la tragedia, o simplemente se dejan arrollar por el destino, el personaje de Amparo/Tormento desde su laxitud abrumada triunfa y remonta los prejuicios burgueses de la asfixiante sociedad decimonónica a través de un final abierto que presuponemos feliz.¹⁹⁶

La figura de Amparo cuyo virtuosismo solapa un turbio pasado provocado por una sacrílega relación amorosa, se opone a la de su hermana menor, Refugio, que renuncia al juego de la apariencia y que rechaza el despótico servilismo al que su hermana está sometida por la Señora de Bringas. Con nada que llevarse a la boca, viven ambas miserablemente en unos cuartuchos donde descuellan algunos muebles desangelados, sillones de terciopelo ajado y raído, un espejo, una cómoda, un tocador, algún adorno de escayola, y presidiendo la estancia un retrato en fotografía del padre de ambas.

La hermana pequeña es menuda y mellada, con una gran mata de pelo, rostro chico y chispeante, viste pobremente, lleva un corsé viejo, pero luce unas hermosas y nuevas botas, muy al contrario que la bellísima Amparo, “*de hermosura grave, a la vez clásica*

¹⁹³ VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Isabel. “Tormento de Pérez Galdós, huella y superación de la novela folletín” *IX Congreso Internacional Galdosiano*, Cabildo I. de Gran Canaria, 2009, p. 277-287, y GIL ANDREU, Alicia “El folletín como intertexto en Tormento” *Anales Galdosianos*, 1982, N°17, págs. 55-60

¹⁹⁴ VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Isabel. Opus cit. p. 278. Ver *Congreso Internacional Estudios Galdosianos*, VIII, 2005. Sección I Galdós y Cervantes: LAKHARI, Sadi. “Galdós y Cervantes, una identificación heroica” págs. 118-122; ROMERO TOBAR, Leonardo “La Desheredada y la tradición del Quijote con faldas” págs. 138-173; SANTANA SANJURJO, Victoriano “Un galdosiano espejo cervantino La Desheredada” págs. 268-283; ELIZALDE, Ignacio. “Cervantes y las novelas galdosianas” *Actas III, Asociación de Cervantistas*, Centro Virtual Cervantes, 1989, págs. 233-239

¹⁹⁵ ALAS, Clarín, Leopoldo. *Galdós, novelista* (ed. Adolfo Sotelo Vázquez) Barcelona, 1991, p. 129

¹⁹⁶ VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Isabel. “Tormento de Pérez Galdós, huella y superación de la novela folletín” opus cit. p. 284. Un final abierto como el de *Insolación* de Pardo Bazán (1889)

y romántica, llena de melancolía y dulzura” (Cap.10, p.65) quien las lleva rotas, signo inequívoco de la pobreza absoluta; este detalle incluso desconcierta y entristece a Agustín Caballero, su futuro novio, pues en una de sus cartas destinada a un pariente le indica que la ha conocido con el calzado estropeado¹⁹⁷...*¡ella, tan hermosísima, que con mirar a cualquier hombre habría tenido millones a sus pies!*” (Cap.20, p. 134). La joven personifica en su modo de vestir todo el decoro y la decencia de la mujer humilde, a pesar de la pobreza de su vestuario que tiembla gracias al aseo y la limpieza: “*¡...su vestido tan entrado en días! El velo pedía sustituto, el mantón lo mismo, y sus botas aparentaban, a fuerza de composturas, una juventud que no tenían*”. (Cap.20, p.130). Amparo no tiene casi nada, su pobreza es la pobreza de la decencia a pesar de su pecado inconfesable; su belleza interior se acopla con perfección a la ausencia de suntuosidad en su persona, ni siquiera le queda el mantón que su hermana empeña para poder subsistir (Cap. 10, p. 67); se viste con los desechos de los demás, muy al contrario que Refugio quien, buscándose la vida de mil formas en los límites de la honestidad, siempre hallará ocasión de lucir algún vestido “*...bonito, nuevo, cortado con elegancia y de forma y adornos un poco llamativos.*” (Cap.10, p.69).

A manera de sentencia, y en boca de doña Nicanora, la vecina generosa de las hermanas, espetará un insólito silogismo arraigado entre las clases populares al referirse a Refugio: “*Ésta que emplea tanto tiempo en lavarse, no puede ser cosa buena...Digan lo que quieran, la mujer honesta no necesita de tanta agua*” (Cap. 10, p. 70).¹⁹⁸

¹⁹⁷ BLANCO CARPINTERO, Marta. “El siglo fetichista: pie y calzado como técnica narrativa de Galdós.” Opus cit. p, 335.

¹⁹⁸ Hasta bien avanzado el siglo XX y en medios rurales, sobretodo, se atendía a las evidencias inmorales que representaba un exceso de higiene en la mujer. No obstante esta idea ya desde finales del siglo XVIII se fue descartando paulatinamente debido a los nuevos usos y costumbres de la burguesía y a la difusión de normas higiénicas en publicaciones varias. El culto al cuerpo ya en el Ochocientos favorecerá su aseo al menos fragmentario. Las tinas o bañeras, la ducha, el bidé así como las prescripciones médicas en aras de la salubridad, y en especial el desarrollo de la vida social contribuirán a cristalizar el aseo personal. Ver CORBIN, Alain y PERROT, Michelle. “Entre bastidores. El Secreto del individuo” en *Historia de la vida privada. De la revolución Francesa a la primera Guerra Mundial* (dirección ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges) Vol. 4, Taurus, Madrid, 1989, págs. 448-452. Entre las publicaciones del momento, descuella *La higiene del Bello Sexo* de Hernández Poggio; Ver BERNAL BORREGO, Encarnación y CALERO DELGADO, M^a Luisa. “El discurso higiénico como argumento moralizante de la mujer: La higiene del Bello Sexo de Ramón Hernández Poggio (1847)” en *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, CSIC, 65, enero junio 2013

Amparo siente aversión al color negro, que a ella tanto le recuerda su escabrosa relación con un sacerdote, y ese rechazo lo advierte Rosalía Pipaón cuando la acompaña a adquirir su guardarropa de novia: “...¿Por qué tienes tanto horror al color negro, que no te fijas sino en colorines? Parece que has venido de un pueblo” (Cap. 26, p.164).

En los últimos capítulos de la novela, una vez hecho oficial el compromiso entre Amparo y Agustín Caballero, la señora de Bringas marcará con vulgar descortesía la diferencia entre ella, una mujer de mundo y elegante, y la sosería pobretona de Amparo: “Lo que es el vestido de faya azul marino, créelo, de buena gana me quedaría con él...A ti no te va bien ese color, ni sabes tú llevar esas cosas. Parecerá que te han traído de un pueblo y te han puesto lo que no te corresponde” (Cap. 27, p.171). Ni tejidos ricos, ni trajes a la última moda, ni joyas suntuosas, “...me has de cambiar este alfiler de brillantes por aquel que yo tengo con dos coralitos y ocho perlititas...” (Cap. 27, p. 171), el *vestidito de merino* y algún otro arreglado por ella misma constituyen los escasos lujos que se permite Amparo.

El derroche exhibicionista es inexistente en nuestra protagonista pues ni siquiera interviene en el avituallamiento y arreglo de su futura casa que Agustín Caballero, su prometido, redecorará según el gusto burgués de la época, y donde no faltan las novedades de importación británica (cocina, baño, ducha), los materiales costosos y modernos (plata, bronce, metal Christofle¹⁹⁹), y las estancias remozadas de confort burgués: la alcoba del futuro matrimonio, el tocador, *un museíto muy mono*, el comedor y el salón. (Cap. 27, págs. 174-175). La modestia de este personaje es definida por

<http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2013.09>. Como apunta ORTEGO AGUSTÍN, M^a Ángeles. “Un largo camino en el tránsito de la higiene como concepto asociado a la vida social y a las prácticas cotidianas” en “Discursos y prácticas sobre el cuerpo y a higiene en la Edad Moderna” *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*. Madrid, 2009, VIII, p. 92.

Por cierto, en la novela se hace referencia a la existencia y uso de las casas de baños en Madrid. La vecina de Amparo, doña Nicanora, alude a la costumbre del baño: “¡Y qué cuerpo tan perfecto!.....He tenido ocasión de verla cuando íbamos juntas a los baños de los Jerónimos...” (Cap. 10, p.64). Registrados como *Baños en Caballero de Gracia y Carrera de San Jerónimo, 16, Baños de Monier*; estos baños fueron considerados por Mesonero como de los mejores de Madrid, ubicados en la Carrera de San Jerónimo hacia 1842 en la llamada Casa de la Fontana de Oro, citados por SIMÓN PALMER, Carmen. “Casas de Baños en Madrid” *Anales del Instituto de estudios Madrileños*, XI, 1975, p.242.

¹⁹⁹ Marca de orfebrería francesa desde 1830. Suele definir objetos de plata, tales como cuberterías, recipientes y objetos de adorno.

Nicanora, esposa de Ido del Sagrario, quien opinaba que si Amparo fuese vestida por *buenas modistas*, no habría *duquesas ni princesas que se le pusieran delante*. (Cap. 10, p. 65).

En Tormento hay una denuncia implícita a la nueva sociedad burguesa, a su ceguera hipócrita y a la situación de la mujer educada en la frivolidad y la estupidez. Las hermanas Sánchez Emperador representan para su autor, en cierto modo, las credenciales de la mujer para rehabilitarse y quedar integradas *dentro de un orden que incluye la materia y el espíritu*²⁰⁰

3.2. ROSALÍA, PRELIMINARES DE UNA PRETENCIOSA

La figura de Amparo va unida indefectiblemente a la de su *protectora*, Rosalía Pipaón de la Barca, mujer de escasas luces y muchas ínfulas, vinculada a la servidumbre administrativa de Palacio. Su gusto por la moda y todo lo suntuoso, al tiempo que los escasos medios económicos de que dispone su familia, hacen de ella un modelo de veleidoso empaque. Galdós pergeña este personaje cruel e interesado, quintaesencia de *lo cursi* en *Tormento*, donde ocupa un lugar secundario, pero imprescindible en la trama de la narración y atado a *La de Bringas*, novela donde su presencia y protagonismo son absolutos.

Perteneciente a una familia que ella misma entroncaba con aristocráticos vestigios de prosapia nobiliaria, y esposa de un funcionario de la Casa Real, oficial segundo de la Real Comisaría de los Santos Lugares, es a pesar de su belleza lozana y sus aspiraciones aristocráticas, una mujer de espíritu zafio e indelicado.

La primera vez que la muestra el autor es en la mudanza de su hogar, ataviada y enfrascada en tareas domésticas, vistiendo “*un pañuelo liado a la cabeza, cubierto el cuerpo de ajadísima bata calzada con unas botas viejas de su marido*” (Cap. 3, págs. 20-21).

La señora de Bringas no solamente pretenderá lucir los vestidos comprados para Amparo gracias a la generosidad de su prometido, uno elegantísimo de faya azul, sino

²⁰⁰ CONCEJO, Pilar “Lo femenino como mito en Galdós” *IV Congreso Galdosiano*, Vol, 2 las palmas de gran Canaria, 1990p. 371

que también posee algunas prendas donadas por la reina, como el que luce para ir al teatro y que solo conocemos su tonalidad, *color caramelo* (Cap. 6, p. 43).

La actitud de Rosalía en esta novela siempre va unida a fórmulas autoritarias y despóticas, entreveradas con efusiones de generosidad impostada; *la razón de que las formas imperativas sean tan abundantes estriba en que Rosalía aconseja, insinúa o conmina sin cesar a los que están a su alrededor.*²⁰¹ Constantemente ordena a Amparo buscar o comprar cintas, adornos, sombreros, postizos, cremas y afeites,²⁰² o bien la requiere como ayuda en el vestidor y en el tocador, o, por el contrario, le ordena la disposición doméstica de comidas y cenas familiares, sin olvidar los mandados al zapatero o a cualquier tendero.

La presencia de la señora de Bringas ofrece una imagen externa ambivalente, unas veces es retratada enfrascada en sus quehaceres vestida descuidadamente, sin corsé, con calzado viejo, cabellera sin atusar, “...*cubierta de una inválida bata, hecha jirones, a veces calzada con botas viejas de Bringas, casi siempre sin corsé...*” (Cap.7, p. 46); otras, sin embargo, luce de manera majestuosa aquellos trajes donados por Su Majestad o los que ella prende y arregla una y otra vez con avidez; su belleza es ponderada gracias a los cosméticos, al aseo-“...*con un poco de agua, no mucha...*” y al rigor del corsé que llega a transformar su cuerpo *flácido y de formas caídas* en artificiosa compostura. El corsé será para Rosalía una prótesis deliciosa que la vincula al mundo social y que le permitirá saltar del tedioso ámbito doméstico a la refulgente esfera pública.²⁰³

²⁰¹ MARTINELL GIFE, Emma. “Formas imperativas en la caracterización lingüística de Rosalía de Bringas en Tormento” *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Vol. 11989-1990, p. 252

²⁰² “...y no te olvides del coldcream de casa de Tresviña...” (Cap. 7, p. 47). Estas cremas frías de procedencia francesa emulsionadas donde los elementos fundamentales eran el agua, glicerina o cera de abeja tuvieron gran predicamento en el siglo XIX para hidratar y proteger la piel. Numerosos son los anuncios publicitarios. Véase algún ejemplo: “*ColdCream Americano a la glicerina. Basta usarlo una sola vez para reconocerle superioridad sobre todos los conocidos hasta el día. Refresca y hermosea el cutis, y quita los granos e irritaciones. Véndese a 4 rs. caja en la calle de Hortaleza, 30, perfumería*” *La Correspondencia de España*. Año XXI, Nº 4558, 17 de mayo de 1870.

²⁰³ POZO GARCÍA Alba. “Una aproximación a la construcción del cuerpo femenino en la literatura decimonónica” *IV Congreso Internacional de Artes, Ciencias y Humanidades El Cuerpo Descifrado*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México). 27-30 de octubre. 2009, p.. 8 Esta autora colige

Sin embargo, Rosalía transforma paulatinamente su fisonomía conforme se desarrollan los acontecimientos relacionados con el compromiso de Amparo y Agustín; se compone y arregla en la intimidad doméstica, luce algunas batas hermosas y, sobre todo lo demás, no deja de utilizar el corsé que hasta entonces solo lo requería para las ocasiones de lucimiento social. Este comportamiento prefigura la condición seductora de Rosalía que en *Tormento* está aún latente y se cifra en una tentadora atracción hacia el primo Agustín: “*Había observado Amparo ciertas novedades en el carácter de Rosalía, y era que se le había desarrollado el gusto por las galas, y despuntaban en ella coqueterías y pruritos de embellecerse, que antes solo tenía cuando se presentaba en público. Dentro de casa, no estaba ya nunca la vanidosa dama tan desgarbada ni con tanto desaliño vestida como antes. Ella misma se había hecho dos batas bastante bonitas; usaba casi siempre el corsé...*” (Cap. 27, p. 172).

3.3. EL COLOR DE LA MODA, ATUENDO Y EXORNO

El registro de vestuario que aparece en la novela está escasamente descrito, incluidos algunos productos de belleza, guarniciones y adornos, tales como cremas, postizos, joyas o abanicos. De entre todos ellos destacan, los postizos de cabello comprados para Rosalía,²⁰⁴ el abanico que obsequia el novio a su prima Rosalía y una de las manteletas regaladas a Amparo que pasará a la referida Rosalía (Cp. 27, p. 171); la alusión a un traje azul marino de faya adquirido para Amparo, una vez conocido su compromiso matrimonial, (Cap. 27, p. 171) el aderezo no descrito que el novio compra a su joven prometida en casa del diamantista Samper, (Cap. 27, p. 173) el vestido negro de seda que Amparo estrena, una vez que se propone suicidarse (Cap. 33, p. 216) o la cachemira que luce Rosalía, una de las veces que visita a su primo Agustín. (Cap. 36, p. 228)

además la ambivalencia del corsé como pieza erótica, fetichista y su función social e higiénica dentro de la sociedad burguesa del siglo XIX, pues le otorga una dimensión social al cuerpo aunque lo tiranice.

²⁰⁴ “*Luego vas a la peluquería, y me traes el crêpé y el pelo, que Bringas me hace los añadidos...*” (Cap.10, p. 62). Algo muy usual en la época fue la utilización de postizos o añadidos para el peinado. Realizados con pelo natural; también los había de fibras naturales: “*Trenzas de pita para la cabeza. Se pueden deshacer y hacer como las de pelo natural*” en *La Correspondencia de España*. Año XXI. Nº 4558, 17 de mayo de 1870.

Me interesa destacar dos piezas u objetos suntuarios escasa o nada detallados: el vestido azul marino de faya y el aderezo de Samper; de éste poco podemos decir más que fue un importante diamantista y platero de Cámara que murió hacia 1877.²⁰⁵No imaginamos este obsequio de compromiso, pero podía ser producto de su taller o importado, pues sus establecimientos en el Paseo del Prado y Calle del Carmen también ofrecían obras de otros artistas.

El vestido azul de faya aporta dos elementos entonces muy usuales en la moda internacional; el tejido de faya de brillo homogéneo y de textura fuerte, con cuerpo, y el color azul, nos remite a la difusión de estas tonalidades, del azul índigo al malva o

²⁰⁵ Félix Samper y Fuentes fue autor asimismo del collar pequeño del presidente del Tribunal Supremo en 1844 en *Hidalguía. La revista de genealogía, nobleza y armas*. Año LXI, Madrid, enero-febrero 2014, nº362, p. 12. Otras obras notables suyas fueron una rica pulsera *ofrecida a Isabel II por el capitán General y la guarnición de Zaragoza* o una espada ofrecida por ciudadanos de la ciudad de Valencia al general Echagüe. Se estableció como joyero diamantista en Madrid (Paseo del Prado, donde mantenía su taller, y Calle del Carmen) y en París (Rue de la Paix y Boulevard de los Italianos); es considerado como un nexo de unión entre los artífices madrileños y los grandes nombres de la joyería parisina. En sus establecimientos se vendían joyas de otros artífices y joyas importadas. Ver ALCOLEA, Santiago. “Aportaciones al estudio de la orfebrería en Madrid durante el siglo XIX” *Iberjoya. Revista de la Asociación Española de joyeros, plateros y relojeros*. Nº 4, Madrid, enero de 1982, págs.26-27; ARANDA HUETE, Amelia. “Panorama de la joyería española durante el reinado de Isabel II” *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVIII, Zaragoza, 1997, págs.19-20. Fundamental es el estudio de MARTÍN, Fernando A. “Joyereros y diamantistas reales en las colecciones del Patrimonio Nacional” *Reales Sitios*, Nº 71, Madrid, 1982, págs.37-44; importante es el catálogo dedicado a la evolución de la joyería española desde el Renacimiento hasta el siglo XX es *La joyería española. De Felipe II a Alfonso XIII* (Comisaria ARBETETA MIRA, Letizia. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, págs. 64-70 y 182-191; o las publicaciones divulgativas, como las editadas por el Museo del Romanticismo: LÁZARO MILLA, Nuria. “Las joyas de la reina Isabel II a través de los retratos del Museo del romanticismo” *La pieza del mes...*Museo del Romanticismo, Madrid, 2011, p.6. Félix Samper, asimismo, formó parte de la comisión artística formada para la representación española en la Exposición Universal de París (1867): “Han sido nombrados para formar la comisión española en París que ha de entender en todo lo relativo a la próxima Exposición Universal, (...) Don Antonio Gisbert, profesor de pintura; D. José Casado, ídem.; D. Vicente Palmaroli, ídem.; D. Félix Samper, para estudiar el ramo de joyería...” en *La Correspondencia de España*. Año XX, Nº 3289, 24 de enero de 1867, p.3.

morado, gracias a la aplicación de tintes sintéticos y al descubrimiento de la anilina en 1856.²⁰⁶

Al hojear las revistas femeninas de la época se comprueba la notoriedad de estos colores que podían definirse mediante tinturas naturales, aunque sin lugar a dudas, la aplicación de soluciones artificiales había contribuido a la consistencia, brillantez y versatilidad de gamas: “...encontramos desde la cretona hasta el aristocrático chaly. Véanse allí colores hijos del capricho: verde azul, cola de golondrina, azul viuda...Túnicas de faya con guipures, paletots cortos de caprichosas formas en faya, reps y cachemir adornados con bieses, flecos, encajes...” (*La Violeta*, 20 de abril de 1872. Año I, N° 1).

No cabe la menor duda que el azul, el índigo y la escala de malvas y tonalidades añiles fueron cada vez más utilizadas en tejidos e indumentaria; si el blanco se establece como el color de la ropa interior y el preferido de ajuares y *trousseaux*, y el negro cristaliza definitivamente en el absoluto de la elegancia, el color básico de la indumentaria práctica femenina o la tradicional evidencia del luto;²⁰⁷ la ductilidad que proporciona la industria química facilita un valor ambivalente, por una parte la democratización de toda una gradación cromática alcanzable a todos los estratos

²⁰⁶ Los tintes sintéticos, los azules, malvas y morados se deben a los experimentos químicos de William Henry Perkin (1838-1907) JOHNSTON, Lucy. *La moda del siglo XIX al detalle*. Gustavo Gili. Barcelona 2006, págs..122-126. Ver *Modachrome. El color en la historia de la moda*. Museo de Traje. Ministerio de Cultura. Madrid, 2007

²⁰⁷ Aunque el color negro siempre estará unido al concepto de la elegancia difundido desde la corte española del siglo XVI que impuso un rígido protocolo que se reflejó de forma expresiva en la forma de vestir, sobre todo a partir de la segunda mitad del Quinientos durante el reinado de Felipe II. Pero al mismo tiempo, fue a partir de 1550-1560 cuando el traje de corte español sirvió de modelo al resto de Europa. Las referencias más jugosas sobre la moda española del siglo XVI están contenidas en la relación hecha por Camilo Borguese (1594), nuncio del Papa Clemente VIII al describir a los naturales de Madrid apunta estas significativas notas: “...las mujeres visten generalmente de negro, como también los hombres, y alrededor de la cara llevan un velo como las religiosas, usando en la cabeza todo el manto el cual llevan de tal modo sobre la cara que apenas se las ve...” GARCÍA MERCADAL, José *Viajes por España(Selección)* Alianza Editorial, Madrid, 1972, p.p. 111-115. Sin olvidar las alusiones a este color como símbolo de la elegancia en la obra de Baldasare de Castiglione, *El Cortesano*. Clásicos Italianos, Colección dirigida por Ángel Crespo, Barcelona, 1997

sociales y, por otro los esplendorosos azulados²⁰⁸ que se erigen como los tonos de la opulencia, de la burguesía, de la elegancia y de la última moda.²⁰⁹

Un rastreo por la prensa en torno a finales de la década de los 60 evidencia ese furor por los colores rotundos desde el añil al púrpura, evidenciando su popularidad trasladada no sólo a tejidos y prendas de vestir sino también a fragancias²¹⁰:

“PARA LAS ELEGANTES —Las flores de primavera tienen todas un tinte azul más o menos pronunciado, y nuestras niñas elegantes, que son todas flores primaverales por su belleza y su juventud, no podían hacer cosa mejor que vestir los colores en que parece se aspira el perfume de las violetas y las lilas. Un vestido de grós²¹¹ de Paris, royal y grósgrain, azul o pensamiento, de falda larga y ampulosa, enteramente lisa, que es lo más distinguido que hemos visto luce admirablemente debajo de un paletot²¹² de seda o terciopelo negro, bastante corto, y graciosamente ajustado.(El Lloyd Español, Madrid, 3 de mayo de 1865, N°223, p.2).

Sin olvidar las guarniciones de cintas, encajes bordados e incrustaciones ricas, es evidente una especial estructura visual del vestido femenino; en él descuellan las grandes superficies, las grandes manchas de colores brillantes, de gran lustre y excelente

²⁰⁸ Utilizado incluso el azul para traje de novia, tal y como aparece en las notas de sociedad del momento “Se ha verificado en la Real Cámara el enlace de la señora marquesa de Leganés con el príncipe de Beaufremot, a cuyo acto asistieron SS. MM como padrinos...La novia lucía un riquísimo vestido azul, de terciopelo, con aderezo de perlas negras y brillantes” (*Escenas Contemporáneas*. 1865, N°1, p.133)

²⁰⁹ DESCALZO LORENZO, Amalia y LLORENTE, Lucina. “El color. Expresión pictórica de la moda” *Modachrome. El color en la historia de la moda*. Opus cit, págs.. 44-45

²¹⁰ Muy frecuentes fueron las fragancias de una sola flor y la violeta, las lilas o el iris alcanzaron un total predicamento entre las féminas de la época. Con el tiempo llegarían los perfumes sintéticos que inauguraría jicky de Guerlain. Un anuncio de perfume: “Parfum de Violet fournisseur de S.M. L’Imperatrice, rue S. Denis 317” *El Correo de la Moda*. Año XV, N° 603. Madrid, 24 de julio de 1865, Figurín N° 786.

²¹¹ Gros o gro. Tejido de seda con apariencia de tafetán o glasé pero más gruesa. Se emplea en cintas. El gros grain es cinta de seda o lana acanalada y mate. En MOLINER; María. *Diccionario de uso del español* Opus cit, p.1426.

²¹² Prenda exterior de origen masculino pero que ya a mediados del siglo XIX se incorpora plenamente a la indumentaria femenina como un abrigo ceñido, de tres cuartos, realizado en lana o tejido cachemir y guarnecido con bordados o pasamanería. En el siglo XX define un tipo de chaqueta. O’HARA. Georgina. *Enciclopedia de la moda*. Ediciones Destino Barcelona 1994, p. 212

factura: violeta, azul, magenta; la mayoría de veces irán combinados con otros tejidos dentro de la misma gama, de tonalidad suave, textura diferente o bien neutra (como los grises, crudos o negro).²¹³Se aconsejaba desde estas publicaciones el buen gusto de tales tonalidades, como apuntaba desde *La Violeta* Joaquina de Carnicero: “*Escoged un traje todo de una tinta, que es de una perfecta distinción y de una frescura exquisita*” (Año I, Nº 33, 19 de julio de 1863, p.6)

Como se verá más adelante, los años centrales de la década de los 60 suponen un punto de inflexión en la estructura del vestido femenino en toda Europa, desde el imperio austríaco hasta España, ya que la crinolina evoluciona hacia fórmulas más depuradas. La estructura ahuecadora se desplaza hacia atrás y la parte superior de la falda se estiliza. La cola y los cortes en nesga (oblícuos) de vestidos y faldas confieren un aspecto esbelto; en algunos periódicos de modas, incluso, llegaron a publicar la desaparición del miriñaque, pues la emperatriz Eugenia y la austríaca Isabel habían dejado de usarlo.²¹⁴El creador de esta nueva fórmula suntuaria, donde la crinolina tuvo poco que aportar fue Worth, al que siempre se le achacó la difusión de ésta. Él, más que ninguno, intentará en estos años hacerla desaparecer, creando una línea femenina de formas amplias y fastuosas destinada a una clientela distinguida.²¹⁵

No muchas más referencias suntuarias se describen en *Tormento*, novela que constituye la antesala de otra más y mejor involucrada en la exposición de la moda femenina en torno a 1868: *La de Bringas*.

²¹³ JOHNSTON, Lucy. *La moda del siglo XIX al detalle*. Opus cit, p. 126. Señala esta autora que la revista satírica *Punch* describía la pasión de las londinenses por el morado en 1859 (p.124). En una publicación murciana también se advierte el gusto por estas gamas de colores: “*Vestido tafetán color flor malva. En el bajo, una tira de tafetán formando caprichos dibujo y rodeada de dos rizados de la misma tela; encima de la tela unos botones de perlas. El cuerpo es delante en forma de chaquetilla fígaro, debajo se lleva una chaquetita de la misma tela...*” *La Paz de Murcia*. Año VIII, Nº 2210, 20 de junio de 1865

²¹⁴ BOEHN, Max von. *La moda. Historia del traje en Europa*. Tomo VII, S. XIX 1843-1878. Gredos. Barcelona 1929, p.79. Eugenia de Montijo e Isabel de Baviera, auténticas emperatrices de la moda, se adaptaron a esta evolución “natural” en la cual la cola ajusta” *claramente el cuerpo hasta más debajo de las caderas, se ensanchaba en las rodillas y en abundantes pliegues arrastraba por el suelo, como cola, haciendo aparentemente más alta a la mujer*” Opus cit. p.80.

²¹⁵ BOUCHER, Françoise.. *Historia del traje en Occidente*. Gustavo Gil. Barcelona 2009, p. 370

3.4. LA LOCURA TRAPÍSTICA, PARAFRASEANDO A GALDÓS

Si bien su importancia como relato contemporáneo sobrepasa el argumento acerca de la obsesión de una mujer por la moda, abrumada además por unas circunstancias domésticas adversas, plantea como pocas el ansia por la apariencia y la codicia desmedida en acumular este tipo de objetos crematísticos y fungibles, que desgarrarán los frágiles roles de su protagonista. Si en el siglo XIX una señora debía exhibir el poder económico del marido,²¹⁶ en *Tormento* y en *La de Bringas*, Galdós reflexiona acerca de ese tácito código, además aliñado con numerosos matices, desde la humildad práctica de Amparo Sánchez Emperador en *Tormento*, hasta la cerril y paulatina corrupción de la señora Rosalía Pipaón de la Barca en la de *Bringas*.

La de Bringas,²¹⁷ relacionada íntimamente con la anterior, pues sus protagonistas, Francisco Bringas y Rosalía Pipaón de la Barca, eran personajes secundarios en *Tormento*, narra la historia de esta familia en la convulsiva sociedad española durante los meses anteriores a los sucesos de la Revolución de Septiembre.²¹⁸

El eje fundamental en torno al cual surgen los argumentos y los personajes es aquello que J. F. Montesinos, llamaría *la locura crematística*.²¹⁹ Cronológicamente se centra entre marzo y septiembre de 1868 y paralelamente la existencia de esta familia perteneciente al servicio de la reina y a la pacata burocracia palaciega; su posición social enlaza con la pequeña burguesía, ufana de escalar posición y para ello nada mejor

²¹⁶ COSGRAVE, Bronwyn. Opus cit, p.2002

²¹⁷ PÉREZ GALDÓS, Benito. *La de Bringas*. Edición de BLANCO, Alda y BLANCO AGUINAGA, Carlos. Cátedra. Madrid 1994.

²¹⁸ BLANCO, Alda y BLANCO AGUINAGA, Carlos. "Introducción" a *La de Bringas*. p. 24. La Septembrina, La Gloriosa o Revolución de septiembre constituye el final de una etapa denominada "moderada" cuyo desequilibrio se inicia a partir de 1866, tras el crack económico; en septiembre de 1868, la sublevación de la Armada en Cádiz, numerosos disturbios populares, movimientos militares y la Batalla de Alcolea dan fin al reinado de Isabel II, iniciándose el Sexenio Revolucionario (1868-1874) que culminaría con la restauración borbónica en la persona del príncipe Alfonso, hijo de Isabel II. Época fundamental de la historia contemporánea española "la de su último intento de realizar plenamente la revolución burguesa" JUTGLAR I BERNAUS, Antoni. "La Revolución de Septiembre, el Gobierno Provisional y el reinado de Amadeo I" *Historia de España. Ramón Menéndez Pidal. La Era Isabelina y el Sexenio Democrático (1834-1874)* XXXIV. Espasa-Calpe, Madrid 1981, págs. 645-649

²¹⁹ MONTESINOS, José Fernando. *Galdós* vol.3. Castalia. Madrid 1968-1973. Citado en *La de Bringas* "Introducción" de BLANCO, Alda. y BLANCO AGUINAGA, Carlos. p. 19.

que dejarse embaucar por el mundo de las apariencias falaces. Nuestro personaje femenino se dibuja a la perfección a través de una serie de registros psicológicos, donde la propia rebeldía, torpe, pero rebeldía práctica, y cierto afán por liberarse de unas rígidas ataduras domésticas de índole económico, van a convivir con formularios y *clichés* tan propios de la mujer burguesa del Ochocientos.

Una característica fundamental es la relación establecida entre ésta y otras novelas del autor donde la relación mercancía (dinero)/mujer es un binomio que manipula inexorablemente el hombre.

Nuestra protagonista, inmersa en su inagotable necesidad por adquirir vestidos, *trapos*, y adornos de última moda, su particular *locura trapística*, accederá a préstamos, sustracciones, créditos..., con el fin de saciar su voraz apetito hasta que por fin y, en palabras del narrador, “*desequilibrada la economía doméstica,*” iniciará una nueva etapa en la cual sabrá “... *la de Bringas triunfar fácilmente y con cierto donaire de las situaciones penosas que le creaban sus irregularidades...*”²²⁰.

Como todas las obras de Benito Pérez Galdós ofrece una doble lectura; por una parte, el análisis de una sociedad efervescente, del empuje de la burguesía como clase social contemporizadora en aras de asumir los resortes del nuevo poder sociopolítico, por otra, el retrato implacable de una mujer trabada a una determinada escala social, la pequeña burguesía burócrata, sin medios económicos sólidos y atada a un marido pusilánime.

El autor afina al mostrar el preciso papel que en cierto modo le tocó vivir a la mujer; de una parte el matrimonio, establecido como la gran solución viable y común a todas las de cualquier grupo social; de otra el trabajo, reducido mayoritariamente al servicio doméstico o a ciertos oficios tales como planchadoras, modistas, cigarreras..., y vulnerable a cualquier tipo de prostitución más o menos encubierta. La mujer y su desarrollo personal y vital dependerán, por tanto, del hombre y del tipo de relación que con él se establezca, a excepción de aquellas circunstancias en las cuales ésta fuese poseedora de su propia fortuna.²²¹ A Galdós le cabe el honor de ser *el primer escritor*

²²⁰ PÉREZ GALDÓS, Benito. *La de Bringas*, Opus cit, p.p. 305-308.

²²¹ BLANCO, Alda y BLANCO AGUINAGA, Carlos . Opus cit.p.23

*español que introduce valientemente las mujeres en su mundo,*²²² al tiempo que bucea sobre la realidad femenina en la España del siglo XIX; sus mujeres heredan elementos del movimiento romántico, son *mujeres con historia*, se construyen a través de retazos de realidad, una realidad sórdida en muchas ocasiones, pero nunca pedestre. Muchas de estas heroínas, Rosalía entre ellas, viven su tragedia en una atmósfera asfixiante, llena de artificio, de trapos y de revistas de moda. Un entorno doméstico espurio, sito en la segunda planta del Palacio Real, a pocos meses del estallido revolucionario que destronaría a la *Reina de los Tristes Destinos*,²²³ que envuelve a esta mujer y a su familia. Encierra una tesis demoledora, la apariencia y la penuria impulsadas por el deseo incontrolado de camuflar la realidad.²²⁴

Rosalía, ya se ha indicado anteriormente, es una mujer de mediana edad, hermosa y que goza de una extraordinaria salud; su belleza entronca con los cánones opulentos del barroco, una *ninfa de Rubens, carnosa y redonda*; después de varios traslados vive con su familia en una de las habitaciones superiores del Palacio de Oriente, como otros funcionarios palaciegos, y su vida se desenvuelve en dicho entorno. Escasean las descripciones urbanas, la presencia de sus protagonistas en otros lugares que no sea su residencia habitual o el entorno de Palacio: El Campo del Moro; si acaso, algunas salidas puntuales por las calles y los comercios de Madrid (Sobrino Hermanos), las visitas de cortesía a la residencia de los marqueses de Tellería en la calle de Atocha, a la del Arenal donde visitan al oftalmólogo Golfín, a Bordadores, calle en la que vive Refugio Sánchez Emperador, a la iglesia de San Ginés, al Paseo del Prado o a La Castellana.²²⁵ Por lo demás, Galdós plantea una escenografía de espacios interiores²²⁶

²²² ZAMBRANO, María. “La mujer en la España de Galdós” *Revista Cubana*, Vol. XV, enero-marzo de 1943, p.81

²²³ Es también el título de la décima y última novela de la IV serie de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós (1907)

²²⁴ NEBOT, Natividad. “Las apariencias y la penuria en tres novelas madrileñas de Galdós” *Actas del XL Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español. 400 Años de Don Quijote; pasado y perspectivas de futuro* (edit. SAZ, Sara) Universidad de Valladolid, 2005, pág. 411.

²²⁵ NEBOT, Natividad. *Opus cit.*, p.415.

²²⁶ Madrid y sus calles son descritas de manera lacónica por Galdós. La mayor parte de la novela transcurre en interiores y no se detallan las salidas de Rosalía Bringas a tiendas; solamente en los últimos capítulos, la protagonista se solaza en sus desplazamientos, visita tiendas o contempla escaparates. Esta estructura responde a la relación existente entre el sentido de culpabilidad de Rosalía por su atracción

abrumadora y agobiante, y así lo describe el narrador en el Capítulo IV, quien junto a uno de los personajes, Manuel Pez, busca el hogar de los Bringas en los altos del *regio alcázar*, “...*aquel laberíntico pueblo formado de recovecos, burladeros y sorpresa, capricho de la arquitectura y mofa de la simetría.*” (Cap. IV, p. 69).

3.5. EL CAMÓN, PARAÍSO DE LAS DAMAS

Precisamente el autor incide en esa atmósfera claustrofóbica al presentar casi siempre a sus personajes en interiores, donde a menudo se plantea o se resuelve el drama. Unos interiores que vienen a ser la mayor parte de las veces la residencia de los Bringas, cuyas habitaciones fueron bautizadas por estos inquilinos con nombres ampulosos de diferentes aposentos palaciegos, como *El Camón*, *Gasparini*, *La Saleta* o *Embajadores*; en estos lugares domésticos se ciñe el hilo conductor de las vicisitudes hogareñas, económicas y suntuarias de su protagonista, Rosalía Pipaón; y será precisamente uno de éstos, *El Camón*, el escenario donde se instalen y desplieguen de manera perpetua tejidos, cintas, sombreros, guarniciones, abalorios, cajas, patrones y revistas de modas; también *El Camón*, vulgarísimo habitáculo a pesar de su petulante nombre y definido como filial de *Sobrino Hermanos*, según chanza del narrador, adquiere rango de excelso espacio también a través de su fragancia, el olor a telas, embalajes, y al teñido de los tejidos, *ese olor especialísimo de tienda de ropas* (Cap. XV, p. 120) y de taller de costura. Allí se reúne con su amiga Milagros de Tellería para componer y remozar trajes y faldas, para discutir sobre tonalidades y texturas, es el escenario donde *el mundo de los trapos representa la ruptura con una cotidianeidad asfixiante*; es el territorio en el cual *las telas y los trajes remiten a un espacio diferente, a una escena deslumbrante.*²²⁷

hacia los trapos y modas (por ello se omiten referencias pormenorizadas a sus recorridos por las calles o sus compras en los comercios madrileños) en la mayor parte de la narración y su cambio radical, ya en los últimos capítulos, cuando desaparecen sus prejuicios y decide incluso serle infiel al marido, lo que Peter Bly ha denominado *el valor simbólico de la distancia*, TUBERT, Silvia. “*Rosalía de Bringas*. El erotismo de los trapos” *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 74, Nº 4, 1997, p. 94; cf. BLY, Peter “The Use of Distance in Galdós *La de Bringas*” *MLR*, LXIX 1974, Nº. 1, págs.88-97.

²²⁷ TUBERT, Silvia. Opus cit. p. 90

Es el paraíso artificial de Rosalía, su espacio de libertad ficticia; en él se fraguan y desarrollan algunos acontecimientos importantes de la tediosa vida de esta señora; allí se forjan sus mentiras y tretas para engañar al marido, su *bovarysme*²²⁸ y su impostada amistad con Milagros, marquesa de Tellería.²²⁹ *El Camón* cristaliza la movilidad, el desorden y el sitio donde se da culto a la apariencia, frente al resto del espacio familiar de los Bringas de sosegada austeridad; representan respectivamente a Rosalía y a Francisco de Bringas, a la naciente sociedad de consumo, por un lado, y al orden y la disciplina de sobrias y caducas estructuras económicas y sociales, por otro.²³⁰ En definitiva, desde *El Camón*, Rosalía inicia un gradual y rápido recorrido que la convierte de esposa plegada a las necesidades familiares, a ser la *piedra angular* y el *sustento* de su familia, al convertirse en mera mercancía atrapada en el nuevo sistema burgués y capitalista.²³¹

Será en este espacio singular donde tenga lugar una de las escenas mejor descritas sobre la moda femenina del siglo XIX en España a través de la literatura. Sus protagonistas, Rosalía y Milagros²³² mantienen una conversación acerca de las determinadas hechuras y complementos de un vestido que ha de lucir: su estructura, el tejido y su tonalidad, sus guarniciones y detalles, y para ello Galdós no dudará en documentarse con todo lujo de pormenores sobre la moda femenina de dieciséis años

²²⁸ Jules de Gaultier en *Le Bovarysme* (1902) acuñó el término que define a la mujer que se refugia en un mundo de fantasía para apartarse de la realidad, cultivando actividades ajenas a las habituales en PARDO PASTOR, Jordi. “El *bovarysme* en la novela decimonónica” Cuaderno de Investigación Filológica, Universidad de La Rioja, Nº 26, 2000, p.293

²²⁹ MELLADO; Luciana A. “El Camón: el espacio y la intimidad en *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós” *Alpha*, Nº 23, Osorno, dic. 2006, págs. 273-281. revistaalpha@ulagos.cl

²³⁰ “...representan dos sistemas económicos y dos mundos opuestos: el antiguo régimen absolutista y la moderna sociedad de clases, el proteccionismo y el libre cambio, los ideales mercantilistas y el libre crédito...” DÍAZ MARCOS, Ana María. *La edad de la seda: representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)* Universidad de Cádiz, 2006, p.208

²³¹ DÍAZ MARCOS, Ana María. *La edad de la seda: representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)*. Opus cit., p.225

²³² Algunos estudiosos hacen hincapié acertadamente acerca de la *relación especular* entre estas dos mujeres, una relación fundamentada en la pasión desmedida hacia los vestidos y adornos, en la que cada una se contempla en la imagen que le devuelve la otra, lo que, a su vez, nos conduce a la referencia al cuerpo, tanto en su materialidad como en su representación imaginaria. Ver TUBERT, Silvia. “El erotismo de los trapos” Opus cit. p. 90

antes (escribió esta obra en 1884); no escamotea sus fuentes documentales, las revistas femeninas, ni la utilización de expresiones y términos de origen francés para retratar de manera espléndida, casi como si de un cuadro de costumbres se tratase, esta íntima conversación entre las dos amigas.

Las referencias, alusiones, descripción de prendas, usos determinados de las mismas, acepciones técnicas a esta *pasión mujeril*, son extraordinarias y ajenas a la atonía de la vida prosaica de su protagonista; irrumpen toda una serie especializada de nomenclatura, términos textiles, tonalidades, colores y texturas, *exótico idioma* lo llama el narrador:²³³ muselina blanca, viso de *foulard*, *gros glasé*, *gros verde*, batista, encaje de *Valenciennes*, casaca de guarda francesa, *ruche*, bullones, *pouff*, *retroussé*, manto de corte, color ceniza de rosa, color verde naciente, etc...:

“... MILAGROS.- *He visto la (camiseta de batista) que le ha venido de París a Pilar San Salomó con el traje de comida y teatro... (Con emoción estética, poniendo los ojos en blanco) ¡Qué traje! ¡Cosa más divina!*

ROSALÍA.- *(Con ansioso interés) ¿Cómo es?*

MILAGROS.- *Falda de raso rosa, tocando el suelo, adornada con un volante cubierto de encaje. ¡Qué cosa más chic! Sobre el mismo van ocho cintas de terciopelo negro...*

ROSALÍA.- *¿Y bullones?*

MILAGROS.- *Cuatro órdenes. Luego, sobre la falda, se ajusta a la cintura. (Uniendo a la palabra la mímica descriptiva de las manos en su propio talle) ¿Comprende usted?...Se ajusta a la cintura un manto de Corte...Viene así, y cae por*

²³³ Se ha señalado con anterioridad la extraordinaria documentación de Galdós en materia de moda; incluso en su biblioteca conservó ejemplares de publicaciones femeninas, sin olvidar además que en su discurso de ingreso en la Real Academia señaló la importancia del vestido como elemento *que diseña los últimos trazos externos de la personalidad*. No es extraño la veracidad de las escenas entre Rosalía y Milagros en que comentan detalles de trajes, tejidos y adornos parecen extraídos directamente de la descripción de figurines.cf. PALOMO VÁZQUEZ, M^a del Pilar. “Las revistas femeninas españolas del siglo XIX. Reivindicación, literatura y moda” Opus cit. p. 6.

*acá, formando atrás un cogido, un gran pouff (Con entusiasmo) ¡Qué original! Por debajo del cogido se prolongan en gran cola los mismos bullones que en la falda...*²³⁴

3.6. ROSALÍA, SRA. DE BRINGAS, Y LA MANZANA DE EVA

Varios aspectos destacan como definidores de la moda femenina de la segunda mitad del siglo XIX en nuestro país:

- Apreciable influjo francés, al margen de otros préstamos parisinos como se verá más adelante, en la denominación de piezas de vestir, tejidos o texturas: *glasé, rouche, pouff, retroussé...*, acepciones que tienen su correspondiente traducción al español como tela brillante y trasparente, tira de tela trabajada en nido de abeja, rosca de tejido y recogido, respectivamente.

- Protagonismo desempeñado por el *figurín* y las revistas de moda gráfica que difundirá una peculiar forma de redactar las notas de novedades con la inclusión de láminas, patrones y grabados y una específica imagen - tipo de la mujer.

- Alcance extraordinario que van adquiriendo las prendas de confección y su importancia como elemento difusor de novedades. El autor reseña conocidas tiendas de Madrid (*Sobrino Hermanos, Las Toscanas o Hijos de Rotondo*).²³⁵

En *La de Bringas* se puede apreciar el empleo exhaustivo que el narrador hace de tejidos, así como de colores y formas que por entonces formaban parte de un vocabulario preciso: canesú, tornasol verde, tejido *mozambique*, *glasé*, *cortes al biés*, *hombarrera a lo jockey*, *gro*, *pelo de cabra*, *viso de foulard*, *casaca watteau*, *aigrettes*, *fichú*, muselina, encajes de *Valenciennes*, puntos de *Alençon* y *Guipure...*, creándose

²³⁴ PÉREZ GALDÓS, Benito. Opus cit. p. 96. El Capítulo X será el punto de arranque que marque este delirio; para ello Galdós plasmará la actividad febril de las dos señoras y un contenido exasperante en estructura de diálogo plagado de galicismos y expresiones relacionadas con la moda.

²³⁵ Uno de los aspectos importantes de la moda del XIX es la aparición y desarrollo de las tiendas de confección y tejidos (*La belle jardinière*, 1824, de París fue la primera en realizar ropas especializadas para el trabajo. Ver SIMON, Marie. *Mode et Peinture. Le Second Empire et l'impressionisme*, Paris, Hazan, 1995, p.241). aunque el antecedente inmediato de los grandes almacenes sería *Au Grand Mogol* regentado por la costurera, nombrada *Ministre des Modes* de María Antonieta, Rose Bertin (1747-1813): otros importantes comercios parisinos fueron *Le Petit Saint-Thomas* (1810) o *La Paix* (1869) en CERRILLO RUBIO, Lourdes. *La moda moderna. Génesis de un arte nuevo*. Madrid, Siruela, 2010, p.26 y ss. En esta y otras novelas, Pérez Galdós insertará importantes comercios madrileños de tejidos y ropa.

una atmósfera fatua donde los valores materiales, en este caso fungibles y perentorios, adquieren el máximo protagonismo.

En su afán desmesurado por adquirir piezas de vestir, la protagonista se verá inmersa en renovados agobios febriles de costura que tendrán su expresión máxima en el gabinete del *Camón*, convertido en un caótico taller de costura, alegoría del paroxismo suntuario que arremete a nuestra protagonista: “*La enorme tira de trapo se arrastraba por la habitación, se encaramaba a las sillas, se colgaba de los brazos del sofá y se extendía en el suelo, para ser dividida en pedazos por la tijera de la oficiala, que, de rodillas, consultaba con patrones de papel antes de cortar. Tiras y recortes de glasé, de las más extrañas secciones geométricas, cortados al bias, veíanse sobre el baúl... Trozos de brillante raso, de colores vivos, eran los toques calientes, aún no salidos de la paleta...*”(Cap. XV, págs. 119-120). Plasma Galdós de esta forma una atmósfera agobiante y estrepitosa que se corresponde con la obsesión, las exageraciones y las transgresiones de Rosalía.²³⁶

En el capítulo XV vuelve una situación de *clímax trapístico* donde se revelan dos fenómenos importantes de la moda del Ochocientos; por una parte la proliferación de revistas ilustradas: “*...sobre el sofá, media docena de figurines ostentaban en mentirosos colores esas damas imposibles, delgadas como juncos, tiesas como palos, cuyos pies son del tamaño de los dedos de la mano;*” por otra, la alusión *al coturier por excelencia*, aunque se presente aquí como un fenómeno lejano y de referencias secundarias porque al referirse a la modista, Emilia, que le ayuda en sus tareas de costura, comenta Rosalía: “*es una infeliz sin pretensiones, pero le da palmetazo al célebre Worth...*”²³⁷

Esa fascinación por todo aquello que suponía novedad le llegaba de la mano de Milagros, Marquesa de Tellería: “*...En casa de los Hijos de Rotondo me han dado unas*

²³⁶ MELLADO, Luciana A. Opus cit. p. 280.

²³⁷ Es la primera vez que aparece nombrado Charles Frederick Worth (1826-1895), si nos atenemos a la cronología en que se desarrolla la novela (1867-1868) aunque *La de Bringas* la escribe Galdós en 1884; seis años antes ya cita Pérez Galdós en *La Familia de León Roch* (1878) a Worth al referirse a un modisto o sastre discípulo de éste (p. 264), última de sus novelas de tesis, en la cual coinciden la cronología de la acción argumental y la fecha de redacción de la obra.

*veinticuatro varas de Barèges muy arregladito...Me ha dicho la de San Salomó que el Barèges se llevará mucho este verano...*²³⁸

Algunos párrafos puestos en boca de cualquiera de las protagonistas, Rosalía o Milagros, parecen inspirados en la prensa femenina especializada: *“Verá usted...tres volantes y adorno de sedas delgadas. El volantito, estrecho, guarnecido de encaje, y el entredós, bordado, formando hombrera a lo jockey. Cinturón color lila, cerrado por delante con una escarapelita...”*²³⁹ como si se hubiese producido una asimilación consciente a la jerga y estilo propios de los comentaristas y redactores de moda: *“...talle redondo, abierto por delante con ancho cinturón. Mangas semi ajustadas y adornadas con un jockey y ancho vuelto...”*²⁴⁰

Así, tanto en el texto de Galdós como en el de la revista de modas aparecen no sólo términos o modismos muy característicos en este tipo de redacciones, como la manga jockey-pieza de hombrera o media manga superpuesta y de estructura abultada utilizada desde el tercer decenio del siglo-, escarapelas o lazadas, cinturones..., sino que la estructura gramatical de estos escritos se corresponde casi literalmente con la literatura del figurín, citando esos curiosos galicismos específicos, muchos de los cuales se han conservado hasta hoy.²⁴¹

La moda es el vehículo por el cual se denuncia el culto a la apariencia, pero esta denuncia plasmada por el interés hacia los *trapos*, algo tan marginal y anecdótico, tan de *cosas de mujeres*, encierra otras lecturas como la relación entre el consumo suntuario y el nuevo sistema burgués. Esta actitud consumista de Rosalía comienza cuando algunas prendas de vestir llegan a constituir para la protagonista auténticas tentaciones a las que sucumbir, una desmesurada pasión por el lujo: *“...pero un día vio en casa de Sobrino*

²³⁸ PÉREZ GALDÓS, Benito. Opus cit. págs. 120-121-123. El tejido barège es fino y semitransparente, confeccionado en seda y lana, se utilizaba como velo. Debe su nombre al valle pirenaico de Barèges aunque en el siglo XIX fue París su centro principal de producción, O’HARA, Georgina. Opus cit. p.41. También el tejido Mozambique, citado en la página 29, alude a la procedencia de esta tela, tipo chiffon, realizada en algodón o seda.

²³⁹ PÉREZ GALDÓS, Benito. Opus cit. p. 124.

²⁴⁰ ALVARADO De, Fernando. “La paz de Murcia”. Año VIII. Viernes 21-04-1865.

²⁴¹ PALOMO VÁQUEZ, M^o del Pilar. “Las revistas femeninas españolas del siglo XIX. Reivindicación literatura y moda” *Mujer y periodismo en el siglo XIX. Las pioneras Arbor. Ciencia. Pensamiento. Cultura*, Vol. 190, N^o 767, Madrid, CSIC, 2014, p. 6

Hermanos una manteleta... ¡Qué pieza, qué manzana de Eva!...”(Cap. X, p. 98). La manzana de Eva, la tentación. Tal expresión enlaza dos circunstancias fundamentales para Rosalía en el espacio y en el tiempo: los obsequios y regalos de Agustín Caballero, el primo indiano que se unió libremente con Amparo Sánchez Emperador y que despertó en Rosalía el gusto por vestidos y joyas, además de una oculta atracción sensual, y esta manteleta que subyuga a nuestra protagonista en la tienda de *Sobrino* y que, apremiada por la de Tellería, -“¿Por qué ha de privarse de una prenda que le cae tan bien?”- comprará a crédito. La mención de la tentación y caída de Eva tiene indiscutibles insinuaciones eróticas materializadas en la pasión por la moda. *Las ropas se convierten así en un mensaje cifrado en busca de un destinatario.*²⁴² Y será la manteleta,²⁴³ ropaje distintivo de la moda femenina del siglo XIX, el cebo simbólico con el cual inaugure nuestra protagonista su derrumbe financiero y el hundimiento de su integridad moral; a partir de entonces, una escala de degradación sumirá a Rosalía desde la vulgaridad doméstica, ciertamente caricatura del ángel del hogar, a la mentira, al hurto y a la infidelidad.²⁴⁴

²⁴² TUBERT, Silvia. “El erotismo de los trapos” Opus cit. págs. 89-91

²⁴³ Aludo a esta prenda en diversos capítulos de esta obra. Es una pieza de vestir muy recurrente y citada en literatura debido a su magnífica opulencia. Los semanarios de moda las describen de manera exhaustiva también bajo el nombre de dolman: “(...) *El dolman con piel y cordonadura será el abrigo de jóvenes para calle, para paseos y visita, la túnica larga de terciopelo, abierta por delante... En forma de manteleta se conocen ya varias, no me atrevo a señalarlos cual se generalizará. Hay una forma redonda de atrás con las puntas cuadradas de adelante y capucha figurada, que es un modelo de coquetería, otra con gran tabla en la espalda, sujeta por gran lazo, del que parten dos puntas a cada hombro y otras dos flotantes que es una verdadera tentación; y otra, por fin, de doble cuello, abierto en la espalda que si no vence a las anteriores en gracia, las aventaja en severidad. Como adornos para estos abrigos de terciopelo y faya rica, el encaje de guipure no reconoce rival; pero la novedad para trajes y abrigos, es la pluma rizada...*” *El Chocolate*, Murcia, Año I, 17 de noviembre de 1872, Jícara 5, p. 38. “*Un dolman: manteleta de paño aterciopelado color marrón. adornado con anchos galones bordados con azabache y rodeado con tiras de piel de marmota. Este abrigo tiene por detrás la hechura de un dolman*” en *La Guirnalda*, Año IX, 1º de enero de 1875, Nº1, p. 7. La adquirida por Rosalía en *Sobrino Hermanos* está adornada de pasamanería de azabache, pero encajaban variedades amplias de guarniciones, desde madroños a plumas, encaje, galones de lana, etc. Ajustados a la cintura y adaptados al ahuecado de la falda, manteletas y dolmans constituían una prenda exterior, de abrigo. Ver JOHNSTON, Lucy. *La moda del siglo XIX en detalle*. Opus cit. págs. 110,134, y 214.

²⁴⁴ FUENTES HERBÓN, Isabel Argentina. “Mujeres y fatales. Galdós y el programa de renovación de los arquetipos literarios femeninos en el fin de siglo” *VI Congreso Internacional Galdosiano*, Cabildo

Esa pieza elegante de rica pasamanería, cuyos ornatos de negro azabache (*centellicas*) le hacían parecer el manto estrellado de la noche, era bien distinto de aquellos exiguos ejemplares cosidos por ella y muy distante de esta obra maestra *que los parisienses la habían hecho para ella...* (Cap.X, p.99).

Rosalía cae paulatinamente en las trampas que va presentándole la Marquesa de Tellería, “...¡ Ah! ¡ Si viera usted qué sombreros tan preciosos han recibido Las Toscanas!. Hay uno que es para modelo, divino, originalísimo, sobrenatural. Figúrese usted...un Florián de paja de Italia, adornando de flores del campo y terciopelo negro...Aquí, a un ladito, tiene una aigrette...” (Cap. XI, p.103).

Es la Tellería una aristócrata²⁴⁵ arruinada y dispuesta a dar el sablazo, acosada siempre por deudas, quien no dudará en su momento de tachar a Rosalía de *cursi*,²⁴⁶ expresión cuyo significado inunda casi todos los gestos y actitudes de Rosalía, desde sus apuros por remontar la pobretería familiar, mediante gestos socialmente distinguidos

de Gran Canaria, 1997, p. 329. La compra de esta manteleta obliga a Rosalía a mentir a su marido, Francisco de Bringas, *tuvo que apelar al recursillo, un tanto gastado ya, de la munificencia de la Su Majestad*” y asegurarle que fue regalo de la reina Isabel (Cap. XI, p.100). Como la adquiere bajo crédito, acudirá a los prestamistas Gonzalo Torres, y Torquemada para nutrirse de emolumentos; caída en la vorágine de trampas y necesitada de dinero no dudará en sustraer los ahorros de su marido y descender a la infidelidad y a la prostitución encubierta.

²⁴⁵ Milagros de Tellería es la madre de otro personaje galdosiano, María Sudre, protagonista de *La familia de León Roch*, escrita y ambientada en 1878. Representa a la nobleza tronada y corrompida; ella y su familia personifican *el envilecimiento de la aristocracia* MONTESINOS, José F. *Estudios sobre la novela del siglo XIX*. Galdós. Madrid, 1968, T.1 , p., 256.

²⁴⁶ . El término *cursi* aparece a menudo en las novelas de Galdós para designar a personas o actitudes pretenciosas. Rosalía de Bringas es definida como tal en *Tormento*: “*tenía un orgullete cursi...*” (p. 28). Por boca de Refugio Sánchez Emperador conocerá Rosalía que su admirada amiga, la marquesa de Tellería, la tiene por una *cursi*, *espantoso anatema* y adjetivo que arrasa toda la novela; Rosalía es la personificación de la mujer *cursi*. Dicha expresión fue tremendamente popular a lo largo del siglo XIX, véase “La señorita *cursi*” en ROBERT, Roberto. (editor) *Las españolas pintadas por los españoles* Opus cit. Tomo I, 1871, págs. 83-91. Galdós colaboraría con dos artículos, “La mujer del filósofo” (Tomo I, págs.121-129) y “Cuatro mujeres” (Tomo II,1872, págs.97-105) Entre otras, se cuentan las vicisitudes de una familia paralela a los vaivenes políticos hasta 1868; aunque no de manera explícita, el concepto de lo *cursi* aparece en este relato sobre las vidas de cuatro damas. Ver YNDURÁIN, Francisco. “Lo *cursi* en la obra de Galdós” *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, págs. 267, 273-274

como el veraneo cerca de la familia real, hasta ese afán enfermizo por la ropa elegante y rica.

3.7. *INVENTARIO. UNIVERSALIDAD DE LA MODA*

Gran observador de la sociedad de su época, Galdós introduce en materia de moda dos prendas fundamentales que contribuyeron a la internacionalización de la moda, cuales son, como se ha podido comprobar en párrafos anteriores, la manteleta y el sombrero. La manteleta es una prenda exterior de abrigo derivada estructuralmente del mantón al que se añadían cuello y mangas; tal prenda entroncaba con un concepto suntuario más complicado porque unía a su sentido meramente práctico una importancia suma en lo concerniente a tejidos, texturas y motivos ornamentales; todo ello imprime una versatilidad y un concepto moderno de elegancia y sentido práctico. En la década de los cuarenta se introdujo desde París, adueñándose de todas las elegantes españolas junto al mantón de cachemir, los *paletots* y las esclavinas.²⁴⁷

Al igual que la manteleta, el sombrero es el indicador que define la distinción en el vestir, aunque siempre conviviendo con la mantilla, pieza singular de la indumentaria femenina española; Mesonero acudía en muchos de sus artículos a esa idea generalizada entre los eruditos y escritores acerca de la *desnacionalización* del traje hispano desde finales del siglo XVIII, por el abandono y en detrimento de esta prenda. La adopción generalizada del sombrero hacia 1830-1835, vino a arrinconar el uso de la mantilla de la que nunca se llegaría a prescindir, pero que paulatinamente se relegaría a ocasiones señaladas. Así pues, no fue considerado el sombrero como un elemento genuino del vestido español en el siglo XIX, pese a la internacionalización de la moda y al uso de prendas foráneas; salvo cierto tipo de capotas, gorros de viaje o bonetes de determinados usos, el sombrero como complemento de la moda urbana y elegante fue siempre refractario a las costumbres suntuarias españolas. Desde José Puiggarí, que en su historia de la moda hacía una oda sublime a la mantilla y destacaba la pérdida de identidad que acusaron las modas españolas a lo largo del siglo XIX, hasta Emilia Pardo

²⁴⁷ BERNIS, Carmen. “El traje burgués “en. MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo. *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*. Centro de Estudios Constitucionales, Madrid 1988, p. 474.

Bazán, que a inicios del siglo XX señalaba en sus artículos la condición estrepitosa y ridícula de algunos ejemplares de tocados.²⁴⁸

Como la levita o el miriñaque, los sombreros y capotas homogeneizaban el paisanaje, convirtiéndose en aditamentos burgueses que desdibujaba poco a poco la idiosincrasia de los prototipos españoles; Mesonero Romanos anotó el contraste entre la mantilla blanca propia del traje tradicional, *expresivo y fascinador*, frente a “*capotas y sombreros que después vinieron a borrar completamente en nuestras damas la fisonomía propia del país.*”²⁴⁹

Pese a que el sombrero estará siempre presente entre las descripciones de semanarios de moda, como un accesorio sugestivo y necesario en la *toilette*²⁵⁰ de una dama, también será objeto de crítica por ser considerado prenda foránea y ajena a la elegancia española.

A partir de 1860 los sombreros van reduciéndose paulatinamente hasta formar una pequeña copa sobre la cabeza, complementada con guarniciones de terciopelo, flores, plumas o *aigrettes* y un velo caído sobre la frente; se dispondrá inclinado sobre la frente y se sujetará con grandes agujones o clavos de cabeza decorada; el *Florián* de paja de Italia guarnecido de terciopelo, flores, pluma y velo que Milagros de Tellería ve en *Las Toscanas*, (p. 103) seguramente debe su nombre a la literatura pastoril de la época,²⁵¹ y

²⁴⁸ PUIGGARÍ, José. *Monografía histórica e iconográfica del traje*. Barcelona, 1886 (edición facsimilar Maxtor, 2008), p.265. PARDO BAZÁN, Emilia. *La mujer española y otros escritos*. Edición de GÓMEZ FERRER, Guadalupe. Madrid, Cátedra, 1999, págs. 289-294. Recopila la editora, entre otros artículos, uno dedicado a la moda de los sombreros publicado en *La Ilustración Artística*, N°1402, 1908.

²⁴⁹ MESONERO ROMANOS, Ramón. *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*. Tomo II, Cap. I “Usos, trajes y costumbres de la sociedad madrileña de 1826” 1881, p. 17 en Biblioteca Virtual Universal

²⁵⁰ . El término *toilette* es estético, concepto que ya definió Balzac de manera implícita en su *Tratado de la vida elegante* (1830). Comprende un proceso creativo; Worth aducía que él no hacía trajes sino que componía *toilettes* como los pintores elaboraban un cuadro. Ver DE MARLY, Diana. *Worth. Father of Haute Couture*, London, Elm Tree Book, págs. 105, 116-117 y CERRILLO RUBIO, Lourdes. *La moda moderna...* Opus cit. p.65.

²⁵¹ El término *Florián* se relaciona con la obra de Jean Pierre Claris de Florian (1755-1794), escritor francés que cultivó la fábula y la novela pastoril; gozó de cierta popularidad en nuestro país; entre otras, una de las más celebradas fue *Estela, pastoral en prosa y verso, compuesta en francés por el Caballero Florián Académico de París y Madrid. Traducida por el capitán D. Vicente Rodríguez de Arellano y el*

se asemeja a los descritos en las publicaciones femeninas: “*Un sombrero Florián de paja de Italia, con guirnalda de flores anudada con un lazo houlette.*”

“*El Florián de paja de Italia o de arroz crudo doblado, del matiz que siente bien, con yerba o guirnalda de flores.*”

“...y para el campo, la vuelta de los campos, en franela rayada, gris y negra, con capuchón redondo, coqueta mantillina, tomada de las pastoras de Florián”

“*Sombreros de Mme. Aubert. I.— Sombrero de paja de Italia orlado de encaje negro; guarnición compuesta de adormideras de todos colores y de terciopelo negro*”²⁵²

Cintas y lazos²⁵³ caían o se sujetaban desde sombreros y cabellos que suspendidos al aire se llamaron hacia 1866, *sígueme pollo*.²⁵⁴ Algunos años más tarde esta moda desapareció casi por completo a tenor de lo que reflejaban los semanarios especializados; una revista de modas apuntaba en 1872: “... es una reproducción de aquellas cintas que antes se usaron en todas partes y en España se conocieron con el nombre de *sígueme pollo*...” (La Violeta. Año I, N°5, Murcia, 30 de junio de 1872)

Aparte de cintas y sombreros, otra pieza fundamental del momento es el miriñaque (o crinolina, como definen algunos autores, como James Laver) que había llegado a su máxima expresión hacia 1860 y a finales de la década formaba en la parte trasera de la falda una curva que daría lugar al polisón, con tendencia a la cola, imperante en la

Arco, Perpiñán, J. Alzine, MDCCCIV. Incluso en las publicaciones de moda se aludía de forma ligera a la literatura de este autor francés: “*Hoy la ciencia, la literatura y la política sobre todo, nos quitan el tiempo para entregarnos a aquellas dulces emociones-que solo existen en las tradiciones alemanas y en las novelas de Florián.*”(La Moda Elegante, Cádiz, Año XXVIII, N° 47, 22 de diciembre de 1869, p. 376 Y aparte de sombreros, también existían los vestidos Florián: “*Los trajes a la orden de boga serán el Juan-Jacobo, el Florián y el Girondino*”.(La Violeta, N° 72, 17 de abril de 1864, p. 10)

²⁵² La Violeta. (Madrid) Año I, N° 29, 21 de junio de 1863, p. 6; La Violeta (Madrid), Año I, N° 33, 19 de julio de 1863, p. 6; La Violeta, N° 82, 26 de junio de 1864, p.10 La Moda Elegante. (Cádiz) Año XXVIII, N°30, 14 de agosto de 1869, p. 288

²⁵³ Emmeline Raymon, en su columna sobre novedades en La Moda Elegante advertía: “*Se ven muchas hebillas anchas de metal, de nácar y de otras clases mezcladas con las cintas y los lazos que se emplean para adornar los trajes; felizmente los grandes cinturones y los grandes lazos permanecen de moda. Una mujer de mucho ingenio ha dicho, tiempo ha, que las cintas eran indispensables para la gracia femenina, y esta observación será exacta mientras haya mujeres y cintas*” (Cádiz, Año XXVIII, N° 47, 22 de diciembre de 1869, p.376)

²⁵⁴ VON BOEHN, Max. Opus cit. tomo VII, P. 97.

siguiente década.²⁵⁵ En *La de Bringas* no se menciona el miriñaque, y aunque no desaparecido entre las esferas pequeño-burguesas, las revistas de París y la moda internacional ya apuntaban las evoluciones de esta estructura que durante una década marcó profundamente no sólo la silueta femenina sino que proyectaría una determinada imagen de la misma.

Se citan, no obstante, otros destacados complementos suntuarios, de inspiración dieciochesca, relacionados con las distintas modas imperantes ya que pervivieron a lo largo de la centuria, tales como el *fichú* o pañoleta de hilo, muselina para cubrir cuello, pecho y espalda y la *casaca Watteau* abierta en la espalda por pliegue de falla recibiendo tan particular nombre por seguir modelos inspirados en las escenas galantes de este pintor del siglo XVIII.²⁵⁶

*“Como quien dice un secreto de importancia, declaró a su amiga que se pondría aquella noche el vestido de muselina blanca con viso de foulard, color lila, al cual había hecho poner un entredós y casaca Watteau...A última hora se había podido arreglar una camiseta como la que le mandaron de París a la de San Salomó...Pensaba peinarse con el cabello levantado, ondulado, gran trenza alrededor de la cabeza y largos bucles por detrás...”*²⁵⁷

Las diferencias entre las ropas de Rosalía y las *toilettes* de Milagros de Tellería y Pilar San Salomó, definida como una de las mujeres más elegantes de la sociedad de su tiempo eran evidentes.²⁵⁸

Si bien es cierto que nuestra protagonista acopia gran cantidad de tejidos, adquiere piezas más o menos costosas o luce con trapío y elegancia un traje de tejido Mozambique, una elegante bata con cola o cualquier vestido sencillo de ligero percal (págs. 109, 169 y 220), serán los repertorios de indumentaria procedentes de la

²⁵⁵ LAVER, James. *Breve historia del traje y la moda*, Opus cit. p. 190.

²⁵⁶ La moda de la segunda mitad del siglo XIX se inspira en muchos aspectos en la Francia del Setecientos. El siglo XVIII resultaría fascinante a Worth, a la emperatriz Eugenia y a su Corte y a algunos representantes de la literatura, como los hermanos Goncourt, Jules (1830-1870) y Edmond (1822-1896).

²⁵⁷ PÉREZ GALDÓS, Benito. Opus cit. págs. 155. 163.

²⁵⁸ ” *la de San Salomó estaba muy estrepitosa. No he visto en mi vida mayor pouff y aunque dicen que la tendencia de la moda es aumentarlo, creo que la Iglesia pide moderación en esto*” PÉREZ GALDÓS, Benito. Opus cit. p. 136. Pilar San Salomó aparece en, *La familia de León Roch y Lo Prohibido*, entre otras. Como la de Tellería, representa un modelo de aristócrata frívola y decadente.

Marquesa de Tellería, los que muestren con todo detalle la opulencia de un determinado *status*.

3.8. CONSUMISMO Y SUBVERSIÓN DOMÉSTICA

La sociedad burguesa, entre *bazar-escaparate* y recomendaciones pedagógicas, hacía gala de una ostentación bochornosa, por una parte, pero al mismo tiempo conminaba a la moderación en la mujer para no arrojarse al consumo suntuario.²⁵⁹ Rosalía compra y es tentada a adquirir tejidos riquísimos, adornos y mil perifollos, y a ella, le entregará Milagros todo un elenco de ricas prendas: el sombrero *Florián*, un vestido de *pelo de cabra*, un fichú y un casquete de fieltro, flores, plumas, *aigrettes*, una hermosa bata de color grosella de tela suntuosa, un vestido de muselina con visos violeta, encajes de guipure, Valenciennes y Alençon (págs. 163-164), regalos y donaciones que son argucias para sablear los ahorros del marido de Rosalía y así poder tapar sus innumerables desfalcos.

En el capítulo XVII introduce Galdós elementos de rebelión en la protagonista contra el marido (representación fidedigna del *status* social de la familia). El culto a la moda hace de esta mujer un género de vida, pero la personalidad de Rosalía se va enriqueciendo a través de cierto inconformismo al no acatar las normas establecidas en su hogar, definiendo a su marido, Francisco de Bringas, como un medroso sin estilo: “...quien sostiene que el pelo de cabra es más bonito que el gró, y llama cargazón a las capotas sólo porque no son baratas...”; ese descenso a la infidelidad y desprecio al marido se manifiesta en sus continuados y sucesivos engaños: desde la manteleta adquirida a plazos y que ella misma indicó como regalo de Su Majestad, hasta la excusa de que el taller de costura en *el Camón* se había improvisado en función de las necesidades de la Tellería; tampoco se pueden pasar por alto las sustracciones monetarias al esposo o el cambio rápido de un vestido de seda color grosella por otro de tartán pardo durante la transitoria ceguera de Francisco de Bringas. (Cap. XXIII, p. 161)

²⁵⁹ GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria. “La mujer angelical frente a la mujer fatal en las novelas de Pérez Galdós” *VIII Congreso Galdosiano*, Cabildo de Gran Canaria, 2005, p. 394.

Francisco de Bringas y Refugio Sánchez Emperador²⁶⁰ completan esa visión caleidoscópica que Pérez Galdós retrata en relación con la moda o al menos con determinados aspectos suntuarios.

Para Bringas el motor y principio regulador de la sociedad es el ahorro y la intendencia en el hogar; rechaza todo aquello que huele a crédito y a *grandezas revestidas de agonía* (p 155); apremia a su esposa que reforme hasta el infinito sus trajes en pos del equilibrio doméstico, proponiéndole además para lazos y guarniciones las cintas amarillas de los mazos de tabaco (P. 130).

En cuanto a Refugio, pariente lejana de los Bringas y ya entonces acomodada cortesana, será la que sin tapujos ni subterfugios muestre una imagen especular de ella misma²⁶¹: “*Nunca había visto desbarajuste semejante ni tan estrafalaria mezcla de cosas buenas y malas...Destapadas cajas de cartón mostraban manojos de flores de trapo, finísimas, todas revueltas, ajadas en lo que cabe, tratándose de flores contrahechas...También había fichús de azabache y felpilla, camisetas de hilo y algunas piezas de encaje. Esta masa caótica de objetos de moda extendíase hasta el gabinete, invadiendo algunas de las sillas y parte del sofá, confundándose con las ropas de uso, como si una mano revolucionaria se hubiera empeñado en evitar allí las probabilidades de arreglo.*” (Cap. XLV, págs. 275-276)

La de Bringas aborda otros interesantes argumentos candentes de la sociedad burguesa; en primer lugar, las alusiones directas al mundo de la economía, en este caso la doméstica, y al hoy llamado consumismo, lo que Galdós llamará “*pasión crematística*.” Las críticas a Don Francisco de Bringas por sus economías y ahorros las resume la marquesa de Tellería como “*estilo de paleta*”; el crédito supondrá, pues, la clave de una nueva economía, el escalón que servirá a la señora de Bringas para saciar su sed de lujo por la ropa, símbolo de prestigio y elegancia social; recuérdese además que en el telón de fondo económico llegarían a consolidarse nuevos medios financieros,

²⁶⁰ Francisco de Bringas, esposo de Rosalía reafirma desde los primeros capítulos de la novela una mentalidad tradicionalista y anticuada de castellano viejo; ahorrador, refractario a toda novedad entretiene sus días de ocio realizando un *cenotafio* de cabello encargado por la Sra. de Pez en homenaje y como recuerdo de una hija muerta. Refugio es hermana de Amparo, ambas protagonistas de *Tormento*.

²⁶¹ TUBERT, Silvia. “Erotismo de los trapos” Opus cit. p. 93.

como el crédito territorial y el banco hipotecario,²⁶² en detrimento de las fórmulas y figuras anticuadas de empréstitos, como el prestamista, tan presente en esta obra. En segundo lugar, Galdós alude a la estrecha dependencia con la moda y su focalización francesa; algunos párrafos mencionan los veraneos en Biarritz o Bayona, vinculados a la familia real pero sobretodo, el trasiego de novedades desde el país vecino: “...sus hijas le mareaban con las frecuentes excursiones a Bayona para comprar trapos y pasarlos de contrabando. Y no necesitaban Josefita y Rosita hacer lo que hacen otras, que se visten lo comprado y meten en los baúles lo de uso; ni necesitaban ponerse dos abrigos de invierno, uno sobre otro, y seis pares de medias y dos faldas y cuatro manteletas” (Cap. XXXVI, p.231).

Si algunos autores ven en el personaje de Rosalía *los agobios de una cursi* la historia que relata Galdós también expresa la subversión en cierta medida del modelo patriarcal o la manifestación de conductas patológicas, fiel reflejo de la decadencia nacional y moral.²⁶³ Rosalía deprava y altera el orden doméstico establecido, pero su perversión también la convierte en víctima. Los modelos de domesticidad y mujer fatal que se plantean desde la segunda mitad de siglo, evidencian los frágiles límites que los separan y que Galdós desvela de forma magistral en esta obra.²⁶⁴

La historia de esta familia concluye con los sucesos revolucionarios del 68²⁶⁵ y la crisis de la protagonista, aquello que Galdós realiza en muchas de sus novelas

²⁶² CANO JIMÉNEZ, Gema. “*La de Bringas*, una revisión de *La Gloriosa* dieciséis años después” *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2011, N°48

²⁶³ GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria. “La mujer angelical frente a la mujer fatal en las novelas de Pérez Galdós” *Opus cit.* p. 397 MONTESINOS, José. F. *Galdós. Estudios sobre la novela española del XIX*, II, 1969, Madrid, Castalia, págs. 120-152.

²⁶⁴ GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria. *Opus cit.* págs. 398-399.

²⁶⁵ No es una novela en clave, pero *La de Bringas* plantea el simbólico paralelismo existente entre las peripecias domésticas y suntuarias de esta señora y las circunstancias político-sociales de la España de 1868; la encrucijada personal que vive Rosalía podría interpretarse como los avatares de la Unión Liberal, adherida finalmente al proceso revolucionario, y ella misma al adaptarse a los *nuevos tiempos*. Este paralelismo se advierte también en el año en que Galdós escribe la novela, 1884, un momento histórico convulso que recordaba en muchos aspectos al año de *La Gloriosa*, ya que se produjeron varios pronunciamientos de militares, como el de Villacampa o Velarde y se planteó en diferentes sectores políticos la vuelta de Isabel II ante la grave enfermedad de su hijo, Alfonso XII. Ver CANO JIMÉNEZ, Gema. “*La de Bringas*: una revisión de *La Gloriosa* dieciséis años después” *Opus cit.*

contemporáneas, la de asimilar la circunstancia histórica con las vivencias personales de sus personajes, *registrando lo novelado a partir de la historia*.²⁶⁶

4. LA DESHEREDADA

La primera del ciclo de sus *contemporáneas* y quizás una de las más importantes novelas de Galdós es *La desheredada*²⁶⁷ publicada en 1881 y que supone la constatación de la narrativa realista basada en la descripción fiel y la transcripción veraz de la realidad; una obra “nacional de pura observación,”²⁶⁸ lo que el autor denominaría “*la gran novela de costumbres*.” Fue editada casi al tiempo que en España era traducida la *Naná* (1880) de Emile Zola y se materializaba una tercera edición de *La dama de las Camelias* (1848) de Alejandro Dumas.²⁶⁹

La desheredada, novela en la cual disecciona su autor la vida y trasiegos de una hermosa joven que, por distintas vicisitudes, se convierte en *mantenida* para sucumbir finalmente a la prostitución. Incorpora ciertas concomitancias con la *cocotte*, la *entretenuée* francesa, un arquetipo de furor por entonces en la literatura que Pérez Galdós aclimatará y ajustará al espacio de su peculiar naturalismo, dotándola además de ricos matices.²⁷⁰

Si con esta obra Galdós inicia una *segunda manera*²⁷¹ de novelar, no es menos cierto que la historia de Isidora Rufete y su andamiaje argumental, ofrecen un magnífico

²⁶⁶ BLANCO, Alda y BLANCO AGUINAGA, Carlos. Opus cit. p. 44.

²⁶⁷ Edición de Alianza Editorial, 1997.

²⁶⁸ BONET, Laureano. *Benito Pérez Galdós, ensayos de crítica literaria*, Barcelona 1972. Citado en *Fortunata y Jacinta*. Edición de Francisco Caudet. Cátedra, Madrid 1994, p.16.

²⁶⁹ Autores celeberrimos de las letras francesas; representantes preclaros del romanticismo y del naturalismo, respectivamente. Alejandro Dumas (1824-1895), Emile Zola (1840-1902)

²⁷⁰ FERNÁNDEZ, Pura. *Mujer pública y vida privada. Del arte eunuco a la novela lupanaria*. Tàmesis, 2008, págs. 59-61.

²⁷¹ JUTGLAR, Antoni. “Sociedad e historia en la obra de Galdós” *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1970-1071, p. 3 En carta a Francisco Giner de los Ríos, escribe Galdós *segunda o tercera manera, como se dice de los pintores...*

repositorio y punto de partida de otras circunstancias, de otros personajes, de otras actitudes o situaciones, que el autor pergeñará a partir de entonces en sus novelas.²⁷²

La desheredada narra las peripecias y el *proceso de degradación* de una humilde joven que luchará contra la sociedad por que fueran reconocidos sus orígenes aristocráticos; tal argumento, *delirio imaginativo*,²⁷³ que ella creará hasta casi el final de la narración, no es sino una evidente falacia, fruto de arbitrarios y falsos testimonios familiares que sumirán a esta mujer, Isidora Rufete, en la ciénaga de la prostitución.

Los acontecimientos históricos de la narración se sitúan entre 1873-1877²⁷⁴, tratando Galdós con éste y otros de sus escritos, *novelar* la vida de la Restauración desde la Revolución de *La Gloriosa* hasta el reinado de Alfonso XII.

Plantea el retrato de una nueva estructura social en formación, la burguesía, a través de un personaje conmovedor, una mujer a la busca de su aristocrático linaje y su refrendo familiar y social; definida como *mujer natural (...)* que al entrar en las *varias y complicadas combinaciones sintácticas del novelar, adquiere complejidad paulatinamente*,²⁷⁵ y como muchas de las heroínas Galdosianas; (Rosalía Pipaón, *La de Bringas* o Eloísa Carrillo de *Lo Prohibido*), quedará atrapada en “*la sociedad bazar*” que le ofrece innumerables y seductoras mercancías *que representan esa sociedad de consumo ya plenamente instalada en el Madrid de fines del XIX*.²⁷⁶ Y precisamente correrán paralelos el decoro tornadizo de Isidora y su acceso al mundo del derroche y a la mencionada sociedad consumista; abandonará el espacio doméstico, representado en esa vida que no se narra en la novela, antes de su llegada a Madrid, para transformarse y

²⁷² GULLÓN, Germán. “Originalidad y sentido de *La desheredada*” *Anales Galdosianos*, Año XVII, 1982, p. 39.

²⁷³ BRAVO VILLASANTE. Carmen. “El naturalismo de Galdós y el mundo de *La desheredada*” *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXXVII, 1969, págs. 479-486

²⁷⁴ La mayoría de estudiosos sitúan la obra entre 1873 y 1875 pero en el cap. 32, “*De aquellas cosas que pasan...*” el hermano de Isidora, Mariano Rufete (*Pecado*) visita al litógrafo Juan Bou en enero del año 1877 (p. 418)

²⁷⁵ GULLÓN, Germán. “Originalidad y sentido de *La desheredada*” *Opus cit.* Pág. 39 y ss.

²⁷⁶ DÍAZ MARCOS, Ana M^a. “Ciudad, abierto bazar. Consumo femenino y espacio urbano en la novela de Galdós” *Mujeres, espacio y poder*. Madrid, Arcibel Editores, 2004, p.217.

contaminarse de consumismo;²⁷⁷ engullida por la *locura crematística* o *trapística*, como Rosalía Pipaón, Eloísa Carrillo o la marquesa de Tellería²⁷⁸, su existencia girará en torno al pleito que mantendrá con la aristocrática familia de Aransis para que sus derechos de heredera sean reconocidos; ese será el hilo conductor de su vida, una vida inmersa en un *perpetuo sueño quijotesco* cuyos fundamentos habría que hallarlos en la pobreza, una precaria formación y el afán por el lujo, entre otros.²⁷⁹

Sin embargo la estructura interna es mucho más compleja ya que la protagonista no solo aspira a un ascenso en la escala social a la cual ella cree pertenecer, sino que su ideal es un engaño que a su vez le ha impedido aceptar cualquier opción para rehacer su vida como hubiera podido ser el matrimonio dentro de su clase social o el trabajo acorde con su condición: *Isidora de Aransis*, como María Zambrano la llama de forma conmovedora, representa *el suicidio puro, suicidio lúcido, consciente, querido*.²⁸⁰ Y sin embargo, la Rufete se convierte en un ser de carne y hueso, independiente, de

²⁷⁷ DÍAZ MARCOS, Ana M^a. “Ciudad, abierto bazar. Consumo femenino y espacio urbano en la novela de Galdós” *Opus cit.* p. 219. Cita a VALVERDE, Mariana. que apunta conceptos de la época victoriana, asentados a lo largo del siglo XIX y muy presentes en la literatura de la época como la relación concatenada entre ruina moral, económica, adicción al lujo y desórdenes morales, o la yuxtaposición entre fascinación por los vestidos y el lujo suntuario con determinados vicios o enfermedades sexuales. “The love of finery: fashion and the fallen woman in Nineteenth-century social discourse” en *Victorian Studies* 32.2, 1989, págs. 168-188.

²⁷⁸ Rosalía Pipaón de la Barca es la protagonista de *La de Bringas* (1884), Eloísa es una de las amantes de José M^a Carrillo en *Lo prohibido* (1885) y Milagros de Tellería aparece en *La familia de León Roch* (1878) y en *La de Bringas*, entre otras. GULLÓN, Ricardo. *Galdós, novelista moderno* Madrid, Gredos, 1966, págs. 88-89, este autor relaciona a Isidora con el personaje de Fortunata (*Fortunata y Jacinta*. 1886-1887) por el amor profundo que ambas profesan a hombres inconstantes, Joaquín Pez y Juanito Santa Cruz, respectivamente; sin embargo el parentesco con las anteriormente citadas es mucho más evidente *opus cit.* MONTERO PAULSON, Daría. “La mujer quijote y la rebelde en la obra de Benito Pérez Galdós” *III Congreso Internacional de estudios Galdosianos*, Vol. 1, 1989, p. 282.

²⁷⁹ MONTERO PAULSON, Daría “La mujer quijote y la rebelde en la obra de Benito Pérez Galdós” *Opus cit.* págs. 281-282.

²⁸⁰ ZAMBRANO, María “ la mujer en la España de Galdós” *Revista Cubana*, La Habana, enero-marzo de 1943, Vol. XV, p. 89.

trascendencia tal que se inserta en otras novelas-*Torquemada en la hoguera* (1889)-con vida propia y que transita del *tipo* al *individuo*.²⁸¹

La presencia de peculiares rasgos naturalistas no siempre a lo Zola,²⁸² *naturalismo espiritual*,²⁸³ la estructura o el esqueleto histórico sobre el que se monta el argumento²⁸⁴ y las trazas *quijotescas*²⁸⁵ de la protagonista, refuerzan nuestro convencimiento de estar ante una novela en clave, de carácter alegórico y didáctico que la aparta en cierto modo del resto de personajes femeninos de Galdós; y sobre todo, su fuerza trágica, su anhelo en ser ella misma, Isidora de Aransis, hija de la aristocracia; es indomable y lucha hasta el final, y cuando llega a saber, a ciencia cierta, la mentira que la ha envuelto durante toda su vida, se arroja al suicidio moral.²⁸⁶

Varias definiciones acerca de *La desheredada* expresan la riqueza de matices en torno al personaje y sus coordenadas históricas y sociales; la primera de ellas alude al extraordinario estudio caracterológico de la protagonista donde se incorpora además el análisis en torno a los problemas de la *paranoia hispánica*; la segunda indica las peligrosas ilusiones que inundan la vida de Isidora y de otros personajes de la novela que deforman la realidad, una realidad a la que no pueden o no quieren enfrentarse;²⁸⁷

²⁸¹ GIMENO CASALDUERO, Joaquín. "La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo" *Anales Galdosianos*, Año VII, 1972 citado por GARCÍA RAMOS, Antonio D. "Una aproximación poliédrica al personaje galdosiano: el caso de Isidora Rufete" *Cartaphilus*, N°6, Murcia, 2009, págs.72- 73

²⁸² Ver ROBIN, Claire Nicole. *Le Naturalisme dans La desheredada* París, 1976

²⁸³ MARCO GARCÍA, Antonio. "Antecedentes literarios y estéticos del Naturalismo Galdosiano: *La desheredada*"; donde remite a RODGERS, Eamonn. "Galdos. La desheredada and Naturalism" *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV, n° 99, 1968, p.298, cuando afirma que *La desheredada* escrita en pleno auge del Naturalismo nunca fue simple remedo o imitación sino el "*resultado de la combinación heterogénea de la innovación francesa y de la tradición española*"
. *IV Congreso Galdosiano* Las Palmas de Gran Canaria (1990), 1993,p. 451

²⁸⁴ RUIZ SALVADOR, Antonio. "La función del trasfondo histórico en *La desheredada*" *Anales Galdosianos*, Año 1, 1966, págs. 33-61 (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010)

²⁸⁵ Para GARCÍA RAMOS, Antonio D. es la *actualización burguesa* del personaje de D. Quijote *Cartaphilus*, opus cit. p. 74

²⁸⁶ ZAMBRANO, María. "La mujer en la España de Galdós" *Revista cubana* 1943, p. p. 74-97.

²⁸⁷ MONTESINOS, José F. *Estudio sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1968, p. II, MONTERO PAULSON, Daría. *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*, Ed. Pliegos, Barcelona, 1988, p. 118.

por último, Clarín en una de sus primeras críticas sobre esta obra apostillaba: “ (...) *No es más que la historia del orgullo de una joven pobre, soñadora, que lucha por el pan de cada día y ambiciona palacios encantados, que se cree nacida para lucir lujosos trenes (sic), y pisa el lodo de las calles con botas desvencijadas y rotas.*”²⁸⁸

4.1. ISIDORA Y SUS FISONOMÍAS

Las referencias a la moda son ricas y muy sugestivas, pues plasman certeramente las distintas *apariencias* encarnadas por Isidora Rufete a lo largo de su azarosa historia; una mujer cuyo rasgo esencial es su elegancia innata a pesar de ciertas notas descuidadas para matizar explícitamente la pobreza y la falta de recursos. Y será en la descripción de los zapatos donde mejor se ajusten estos comentarios “...*ello es que su pañuelo rojo, sus lágrimas acabadas de secar, su gabán raído y de muy difícil calificación en indumentaria, su agraciado rostro, su ademán de resignación, sus botas mayores que los pies y ya entradas en días, inspiraban lástima*” (p. 22)²⁸⁹.

El calzado tiene un sentido erótico en la obra de Galdós, aspecto muy común en la mentalidad del siglo XIX, y en esta obra no sólo llega a materializar o corroborar el poder adquisitivo y el nivel de bienestar de su protagonista, sino que además imprimirá a algunas de sus heroínas *bien calzadas*, y la Rufete lo era intermitentemente, un profundo hálito de tragedia y de fragilidad moral, además de simbolizar ciertos aspectos subversivos y perturbadores;²⁹⁰ en suma, el calzado cataliza y expresa una sarta de

²⁸⁸ *Los Lunes del Imparcial* 9 de mayo de 1881, Año XV, N° 5003.

²⁸⁹ . Se trata de la primera imagen que el lector tiene de Isidora Rufete, imagen que fluctuará a lo largo de la narración y que como una elipse volverá a aparecer, casi exacta y por última vez, en *Torquemada en la hoguera* (1889) “*Por el camino sintió Francisco que le tiraban de la capa. Volvióse... ¿Y quién creéis que era? Pues una mujer que parecía la Magdalena por su cara dolorida y por su hermoso pelo, mal encubierto con pañuelo de cuadros rojos y azules. El palmito era de la mejor ley; pero muy ajado ya por sus fatigosas campañas. Bien se conocía en ella a la mujer que sabe vestirse, aunque iba en aquella ocasión hecha un pingo, casi indecente, con falda remendada, mantón de ala de mosca y unas botas... ¡Dios, qué botas, y cómo desfiguran aquel pie tan bonito!*” en GARCÍA RAMOS, Antonio D. “Una aproximación poliédrica al personaje galdosiano: el caso de Isidora Rufete” *Opus cit.*, p. 79

²⁹⁰ BLANCO CARPINTERO, Marta. “El siglo fetichista; pie y calzado como técnica narrativa de Galdós” *IX Congreso Internacional Galdosiano*. *Opus cit.* La autora alude a que las primeras botas que adquiere Isidora Rufete expresarán el *mal de la moda y de la coquetería*. Con ellas podrá *coquetear, salir a la calle y abandonar el espacio doméstico*. p.332.

cualidades perversas y suntuarias común en la narrativa realista europea del siglo XIX, donde además la ilustración descriptiva del pie y del zapato entroncarían con un sentido fascinante y vehemente²⁹¹ ”...*aquel día estrenaba botas ¡qué bonitas eran y que bien le sentaban!... hoy, al menos, no me verá con el horrible calzado roto que traje del Tomelloso...Y volvió a mirarse las botitas. Los documentos de que se ha formado esta historia dicen que eran de becerro mate con caña de paño negro cruzado de graciosos respuntes....*” (págs., 61-62).²⁹²

La acción de *La desheredada* se inicia durante los escasos y turbulentos años del reinado de Amadeo de Saboya; también aquí como en otros autores, se alude a la protesta de la alta aristocracia contra el nuevo monarca, saliendo a la calle y manifestándose las damas ataviadas con mantillas blancas: “...*¡qué hermosas son las mantillas blancas! Es moda nueva, quiero decir, moda vieja que han desenterrado ahora...Creo que es cosa de política*” (p. 79)²⁹³

José Puiggarí en su interesante estudio sobre la historia del vestido en España señala que una de las características principales de la moda desde mitad de siglo XIX es el *eclecticismo* con una imposición casi absoluta desde París, sin desdeñar los detalles y prendas autóctonas, pues tanto la *élite* social como la clase media se prodigarían en los usos de ropas específicas nacionales, tales como la capa o la mantilla²⁹⁴. Piezas que en el siglo XVIII tuvieron largo e interesante recorrido, y en el caso de la mantilla,

²⁹¹ MEDINA MORALES, Francisca “El calzado en *Madame Bovary*” *Moda y sociedad. Estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*. Centro de Formación continua de la Universidad de Granada, 1998, p. p. 417 y ss. García Wiedermann, Emilio J. y Montoya Ramírez, M^a Isabel. (edit.). Basándose en los diversos estudios de Vargas Llosa, el autor apunta la extraordinaria seducción que el zapato femenino ejercía sobre Flaubert.

²⁹² .En 1860 comienza la publicación de *El Innovador. Periódico especial del arte de la zapatería* (Madrid, Barcelona), sin lugar a dudas remedo de la publicación francesa *Le innovateur. Moniteur de la Cordonnerie* (1850)

²⁹³ PARDO BAZÁN, Emilia. *Insolación* (1889), Madrid, Espasa Calpe, p. 55 y COLOMA, Luis. *Pequeñeces*, (1890) Madrid, Cátedra, 1987, p. 131

²⁹⁴ PUIGGARI, José. *Monografía histórica e iconográfica del traje*. Barcelona, Juan y Antonio Bastinos Editores, 1886. (edición facsimilar, Valladolid, Maxtor, 2008) p. 265: “(...) *las clases medias y aún las ricas españolas señalaron no solo en la capa nacional, en los sombreros y cofias de hombres, sino en las mantillas de mujeres, pañuelos de cabeza y cuello, airosos guardapieses y otras redundancias...*”

derivación de velos y mantos anteriores ²⁹⁵,se convertiría en uno de los adminículos más seductores de la mujer, perviviendo con sus consiguientes adaptaciones a lo largo del tiempo: “ (...) *han desaparecido celosías y celos, las dueñas no existen más que en las novelas, y los velos- que cubrían los rostros de las mujeres- se han convertido, bajo el nombre de mantillas, en un adorno que hace más picantes los rasgos de su belleza.*”²⁹⁶

También Galdós en esta obra refleja la situación de la pequeña clase media y su postura ante las novedades y modas... Remedos, imitaciones, falta de autenticidad y de elegancia, Galdós y otros novelistas recurren al término de *cursi*. Ese quiero y no puedo característico de la clase media siempre dispuesta a imitar, a emular a la aristocracia. Si en *La de Bringas*, la tronada aristócrata Milagros de Tellería constituye el foco de admiración de Rosalía de Bringas, en *La desheredada* es la propia Isidora quien se desdobla para imponer sin afectación, los principios de la elegancia aristocrática fruto de esa fascinación por la nobleza, tal y como apunta Díaz Marcos.²⁹⁷

Isidora Rufete pertenece por nacimiento a esa zona fronteriza en la cual se confunden y fusionan la clase media y el pueblo llano:²⁹⁸ escasa educación, imaginación

²⁹⁵ Ver CRUZ, Juan de la. “Las tapadas en Canarias. Correspondencia con la Península Ibérica y América” *Conferencia Internacional de Colecciones y Museos de Indumentaria*, ICOM, Madrid, Museo Nacional del Pueblo Español, Ministerio de Cultura, 1003, págs. 225-236 y MARTÍNEZ MORENO, Rosa M^a. “El traje de flamenca. Una aproximación etnológica *Narria*, Nº 85-88 Madrid, Museo de Artes y Costumbres Populares, p.39; se alude en este último artículo al origen de la mantilla en las tapadas andaluzas del siglo XVII (VECCELIO, Cesare. *Habiti antichi, et modemi di tutto il mondo*. Venice. 1598. Ver también para los antecedentes de la mantilla DE LEÓN PINELO, Antonio. *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres, Sus conveniencias y daños*. Madrid, 1641, Edición facsimilar de Enrique Suárez Figaredo, Lemir 13, 2009) Esta prenda evolucionó hacia la mantilla de blonda, tiras o madroños siendo la de blonda, popularizada ya en el siglo XVIII la que pasó a formar parte del indumento femenino como pieza elegante y urbana. En el XIX se generalizó su uso entre las *clases acomodadas como fruto de una reacción españolizante ante el afrancesamiento de la moda a partir de la invasión napoleónica y posteriormente durante el reinado de Amadeo de Saboya*.

²⁹⁶ MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España* Barcelona, Anagrama, 1987, p- 164, cita a LABORDE, Alexandre. *Itinéraire descriptif de l’Espagne et tableau élémentaire des diferentes branches de l’administration et de l’industrie de ce royaume* Tomo V, París, 1809, p. 367

²⁹⁷ DÍAZ MARCOS, Ana M^a. *La edad de la seda: representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)* Universidad de Cádiz, 2006, p. 156

²⁹⁸ GÓMEZ FERRER MORANT, Guadalupe. *La imagen de la mujer en la novela de la Restauración: hacia el mundo del trabajo* (II) p.197

desbordante, lecturas inapropiadas, personaje *bibliófago* que construye su falsa identidad a partir de la ínfima literatura que frecuenta;²⁹⁹ y que, como apunta Guadalupe Gómez Ferrer, resultará pernicioso para una joven que no sabe adaptarse a su realidad social y se entrega a la creencia de avatares portentosos, tal como en la novela de folletín. Unas consecuencias pues, que el mismo Galdós indica explícitamente en la obra.³⁰⁰ Precisamente su personalidad tornadiza mostrará varias y diferentes imágenes en lo que respecta a su apariencia versátil; a ella fluyen, siguiendo el curso de los acontecimientos, una de empaque señorial, otras veces de elegante y discreta burguesa, otras, de pobre y humilde aspecto, tal y como corresponde a su verdadero origen. Y junto al personaje central de su protagonista, en *La desheredada* surge una discreta galería de figuras femeninas representantes de la pequeña burguesía madrileña; es el caso de las jóvenes parientes de la protagonista cuyas vicisitudes y dificultades económicas se reflejaban en el vestir: “...largos meses vivieron con un solo vestido bueno para las dos, un par de botines comunes y una pelliza blanca de invierno; de lo que resulta que cada día le tocaba a una sola niña salir a paseo con Doña Laura...” (Cap. 8, Don José y su familia, p. 135).³⁰¹

Se muestra asimismo la habilidad y ese deseo en imitar a las clases superiores mediante la revisión constante y el remozo de viejas prendas, una manera práctica y muy usual de adecentar aquellas ropas, que con el paso del tiempo habrían de arrumbarse si no fuera por el hecho de que nuevos aderezos y guarniciones transformarían en novedades de última moda sus gastadas formas y hechuras: “...las de Relimpio se emperifollaban tan bien con recortes, deshechos, pingos y cosas viejas

²⁹⁹ ROMERO TOBAR, Leonardo. “La desheredada y la tradición del Quijote con faldas” *Actas del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, 2005 (págs. 168-173) p. 169

³⁰⁰ GÓMEZ FERRER MORANT, Guadalupe. Opus cit. P.198 y PÉREZ GALDÓS, Benito. “Me parece que tú te has hartado de leer librotos que llaman novelas. ¡Cuánto mejor es no saber leer!...” (Cap. 3, p.54) dicho por la tía de Isidora, *la Sanguijuelera*. El libro está dedicado a los maestros de escuela, una moraleja que evidencia la importancia de la pedagogía; a través de esta dedicatoria cobra sentido la historia de Isidora.

³⁰¹ Familia de D. José Relimpio formada por su esposa Laura, dos hijas y un hijo. En el caso de las niñas, aunque hacendosas de la costura y el empleo de la máquina de coser, representan claros ejemplos de cursilería.

rejuvenecidas, que más de una vez dieron chasco a los poco versados en fisonomías y tipos matritenses...”³⁰²

En las obras de Galdós se advierte ese afán por emular a las clases poderosas a través del indumento, la imitación de las fórmulas suntuarias vinculadas con la aristocracia o la alta burguesía eran rápidamente asumidas por la *mesocracia* y la clase obrera, un hábito y una seña de identidad que hacía menos original y auténtico el gusto de las clases medias en todos los ámbitos relacionados con el sentido del gusto y la singularidad; en algunos pasajes se advierte, pues, ese fenómeno de mixtificación en el vestir de la pequeña burguesía y clases trabajadoras que con delirio seguían todas las novedades impuestas por los grupos poderosos:”...*la humanidad marcha con los progresos de la industria y la baratura de las confecciones, a ser toda ella elegante o toda cursi...*”³⁰³

Estos eran los dos extremos en los que se movía el fenómeno de la moda: la elegancia y la cursilería; y no es la primera vez que Galdós pone en boca de sus personajes el vocablo cursi. El mismo Joaquinito Pez, amante de Isidora le vocea en un determinado momento ¡*cursilona!* (Cap. 13, p.188), o las hermanas de éste, educadas en el envanecimiento y en la frivolidad, para quienes todos aquellos que ellas creían inferiores a su círculo social, le dedicaban de inmediato el dichoso apelativo (Cap. 12, p.174). En la Rufete, tal y como señala Clarín, es *miseria disimulada*,³⁰⁴ encajando también ese término a aquellas *formas de lo pretencioso, del afán de representar originalidad bajo un ropaje impropio*. Pues bien, el término cursi de tanto arraigo en la sociedad burguesa y urbana de la segunda mitad del siglo XIX tiene un interesante

³⁰² PÉREZ GALDÓS, Benito. *La desheredada*. Opus cit p. 135. Esta novela exhibe un interesante muestrario de la pretenciosa vanidad característica de la pequeña burguesía; las estrategias y aprovechamientos asumidos por aquellas jóvenes que necesitaban aparentar suntuosidad, variedad y originalidad en materia de moda, aspecto harto criticado y vinculado con la cristalización del fenómeno de “lo cursi”. Adjetivo aplicado indistintamente a ambos géneros pero que en la mujer tuvo especial significado.

³⁰³ PÉREZ Galdós, Benito. Opus cit. p, 136.

³⁰⁴ *El Imparcial*, 9 de mayo de 1881, Año XV

origen en el Madrid isabelino aplicado en muchas ocasiones a la moda y a la no siempre comprometida relación existente entre exorno y mujer.³⁰⁵

Isidora Rufete, una mujer del pueblo creída de su ascendencia aristocrática y antes de saber su auténtica verdad, su trágica realidad, traspone en su cuerpo, a través de la imaginación, lo que cree la total elegancia: “...¡cuándo verás en ti, garganta mía, enroscada una serpiente de diamantes, y tú, cuerpo, arrastrando una cola de gró!...Me gustan, sobre todas las cosas, los colores bajos, el rosa seco, el pajizo claro, el tórtola, el perla. Para gustar de los colores chillones ahí están esas cursis de Emilia y Leonor...¡Cómo me agradan los terciopelos y las felpas de tonos cambiantes! Un traje negro con adornos de fuego o claro con hojas de otoño, resulta lindísimo...El buen gusto nace con la persona.”³⁰⁶

María Zambrano apunta la valentía de nuestro autor al escribir historias de mujeres inmersas no en mundos ideales, románticos, sino en la realidad española, en una sociedad de coordenadas históricas específicas.³⁰⁷

Víctima de su individualismo, la joven se presenta al lector como una mujer proteica y rebelde contra una existencia que ella no cree verdaderamente la suya; su afán desmedido para que se reconozcan sus derechos de heredera no le impiden mostrarse como una mujer veleidosa, preocupada por los trapos y por las novedades en materia de moda; y según en qué circunstancia se desenvuelve, haciendo uso de sus medios económicos o mantenida por algunos de sus amantes, se mostrará unas veces vestida como una gran dama, y otras disfrazándose para la ocasión de la Romería de San Isidro, de rica chula, cuando fue la querida del financiero Sánchez Botín: “...el peinado era una obra maestra, gran sinfonía de cabellos, y sus hermosos ojos brillaban al

³⁰⁵ El término cursi está perfectamente documentado por MORENO HERNÁNDEZ, Carlos en *Literatura y cursilería*. Universidad de Valladolid, 1995. En uno de sus estudios, “El primer texto sobre lo cursi 1842” – (*Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº 30, 2005, págs. 399-416) cita como punto de partida el artículo de Ramón Solís para ABC (21 de octubre de 1962) titulado “La cursilería y las niñas de Sicour” pero sobre todo un ejemplar reproducido de *La Estrella* de 1842, donde por vez primera aparece el significado de cursi. Ver igualmente YNDURÁIN, Francisco. “Lo cursi en la obra de Galdós” *Actas del II Congreso Internacional de Estudios galdosianos*, Vol. 1, las Palmas de Gran Canaria, 1978, págs. 266-282

³⁰⁶ PÉREZ GALDÓS, Benito. Opus cit. p, 166.

³⁰⁷ ZAMBRANO, María. Opus cit. p. 84.

amparo de la frente rameada de sortijas, como los polluelos del Sol anidados en una nube. No le faltaba nada, ni el mantón de Manila, ni el pañuelo de seda en la cabeza, empingorotado como una graciosa mitra, ni el vestido negro de gran cola y alto por delante para mostrar un calzado maravilloso, ni los ricos anillos, entre los cuales descollaba la indispensable haba de mar...”.³⁰⁸ Vuelve Galdós a insistir en un tipo de mujer de extracción social sencilla, de pobre atavío pero de esmeradísimo peinado:”...aquella gente tiene su lujo, su aseo y su elegancia de cejas arriba, y aunque se cubra de miserables trapos, no pueden faltar el moñazo empapado en grasa y bandolina, ni los rizos abiertos y planchados sobre la frente como una guirnalda de negras plumas...”.³⁰⁹

Indiscutiblemente el peinado y el calzado constituyen para el autor no sólo el símbolo de la elegancia innata, sino los rastros de la misma, aun descuidados otros aspectos. La exquisitez señorial de la joven Isidora se advierte en sus soliloquios, donde deja fluir un decidido interés por la moda y un gusto refinado que ella cree innato en su persona:”...decididamente optaré por el canelo con combinación níquel, por el azul de ultramar y por el negro con combinación de brochado, oro y cardenal...En los sombreros no determino nada hasta no enterarme bien...”.³¹⁰

Estas imágenes depuradas, donde la verdadera elegancia se advierte en las formas personales más que en un arreglo suntuario, recuerdan a otras mujeres como *Juanita la Larga*, *Doña Luz* (heroínas de Juan Valera), o la misma *Clara Ayamonte*, protagonista de *La Quimera*, mujer que vestía con *lisura*, es decir, con sencillez.³¹¹ Estos tipos de hermosura sin afeites, distinguidos y sin artificio, son tradicionales en la historia de nuestra literatura, y Galdós también recrea tal imagen, aunque matizada: “...Venía (*Isidora*) compuesta con galana sencillez, respirando aseo y coquetería; pero todo el

³⁰⁸ PÉREZ GALDÓS, Benito. *La desheredada*. Opus cit. p. 318. El haba de mar era un opérculo de ciertos caracoles marinos, de color rojo en una de sus caras, empleado en mercería y joyería asignándosele además propiedades curativas.

³⁰⁹ PÉREZ GALDÓS, Benito. Opus cit. p. 44. Galdós hacía también alusión al esmerado calzado de la chula, y así lo señala en *Fortunata y Jacinta*. El cabello solía domarse con *bandolina*, sustancia gomosa para fijar y domar la cabellera-

³¹⁰ PÉREZ GALDÓS, Benito. Opus cit., p. 392.

³¹¹ Igualmente Galdós en *Lo Prohibido* define a Eloísa Carrillo por boca de Bueno de Guzmán como genuino tipo de elegancia española, p. 307.

*aseo del mundo, toda la gracia y sencillez no podían disimular la fea catadura del descolorido traje, ni menos ¡ y esto era lo más atroz!, la desgraciadísima vejez y mucho uso de las botas, que no sólo estaban usadas y viejas, sino ¡rotas!*³¹²

Isidora Rufete es uno de los personajes fundamentales en la iconografía femenina galdosiana; en el devenir de todos los acontecimientos de su vida, la presencia de la vestimenta, los adornos, las joyas y cualquier prenda de indumentaria tienen una importancia fundamental, pues anuncian y hasta evidencian la suerte y los cambios de vida y circunstancias de su persona: avatares, nuevos amantes, pretensiones ilusas sobre su ascendencia aristocrática, cristalizan ora en joven burguesa discreta y elegantemente vestida, ora en chula ricachona, para rematar en una desmadejada perdida. Su vestido y, ¡cómo no! su calzado marcan la pauta y constituyen el verificador de su estatus, siempre cambiante. Isidora es la *anti heroína*, su vida corre paralela al devenir histórico, es una novela en clave, como tantas otras de Galdós, acerca de la España de su tiempo. Muchas de sus vicisitudes constituyen un correlato de los avatares históricos del país, desde el reinado de Amadeo, la muerte de Prim, la proclamación de la I República o la España de la Restauración.

Desclasada, heredera de una familia de pequeños burócratas de tercera o cuarta fila, sin instrucción ni educación, y ahí radica parte de su debilidad, representa la ruptura de la mansedumbre doméstica y al mismo tiempo la disolución del modelo impuesto por la Restauración: la de un ser frágil y postergado a quien la sociedad había que asistir educándolo en la dignidad de su propia condición,³¹³ cree ser la heredera oculta de un marquesado; su viaje a Madrid, una vez muerto su padre, le abre las puertas y la conciencia a sus aspiraciones aristocráticas; vive en casa de unos lejanos parientes y empeñada en recuperar el rango social que se le negó desde su nacimiento, vive inmersa en una gran mentira. Sus ocupaciones no son las de una joven sin medios económicos, no serán constructivas, no aprenderá ningún oficio ni se decidirá por ningún pretendiente acorde con su posición verdadera; cuando posee dinero o sus amantes le proporcionan mejoras económicas se dedicará a adquirir cachivaches y adornos de poca monta; la protagonista personifica la España de después de La Gloriosa

³¹² Ibídem, p. 185.

³¹³ CABRERA BOSCH, M^a Isabel. “Las mujeres que lucharon solas. Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán” en *El feminismo en España. Dos siglos de historia* (Coord. FOLGUERA, Pilar.) Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2007, p.47,

y los inicios de la Restauración; es una España ultrajada cuyos altos ideales han desaparecido. Es Isidora Rufete también un trasunto de Don Quijote,³¹⁴ personaje literario concurrente en la literatura galdosiana.³¹⁵

Isidora es hermosa, es torpe pero sensible, su locura remanece de la herencia recibida y del medio ambiente en el que se crio: naturalismo galdosiano, sin llegar al estrépito de la corriente zolesca. Galdós deja resquicio al libre albedrío de raíz cristiana. El personaje se va engrandeciendo conforme avanza el drama, la historia, la protagonista se va erigiendo en un tornadizo carácter saturado de propiedades contradictorias: generosidad, debilidad, altruismo, incapacidad para percibir su verdadero origen, pasión por la belleza, amor al lujo y desaire a la realidad.

Galdós en esta obra se enfrenta a una visión de la mujer nada domesticada, *el ángel del hogar*, parafraseando a M^a del Pilar Sinués de Marco,³¹⁶ que deja paso a una atolondrada chiquilla de limitados recursos, pero con un arraigado sentimiento de pertenencia a un elevado estrato social, que por peregrinas circunstancias le ha sido negado. Pero es también Isidora una contumaz y ávida derrochadora, *consumismo y naturaleza femenina* como remarca Mercedes Caballer,³¹⁷ de ropas y chucherías que avisan y evidencian un vicio, una chifladura oculta, la consabida tara determinista.

Isidora Rufete representa, como algunas heroínas literarias de su época, la sublevación frente a la sociedad patriarcal; es *un ángel caído*, presente y patente en una vida llena de avatares, y lo expresa su autor a través de ese trasiego emocional, de esos

³¹⁴ Prolija y numerosa bibliografía, estudios, artículos y monografías, verbigracia, BERKOWITZ, H.C. “The youthful writings of Pérez Galdós” *Hispanic Review* (Filadelfia), I, 1933, págs. 91-121; CHALMERS HERMAN, Jack. *Don Quijote and the Novels of Pérez Galdós*-Ada, Oklahoma, East Central Oklahoma, State College, 1955; BENÍTEZ, Rubén. *Cervantes en Galdós* Universidad de Murcia, Editum, 1990

³¹⁵ ELIZALDE, Ignacio. “Cervantes y las novelas galdosianas” Actas II Coloquio Internacional de la Asociación de cervantistas, Anthropos, 1990, p. 234

³¹⁶ M^a Pilar Sinués de Marco (1835-1893) escritora y periodista española publicó en dos tomos el estudio novelado *El Ángel del Hogar* (1881); también dirigió la revista homónima dirigida al público femenino. Plantea en sus obras un modelo de mujer virtuosa ajustado a los cánones de la burguesía decimonónica.

³¹⁷ CABALLER DONDARZA, Mercedes. “Estudio comparativo de Isidora y Amparo. Preludio de la mujer moderna” *IX Congreso Internacional Galdosiano*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas, 2009, p. 342.

cambios de vida, de casa, de *subidas y bajadas* que son emblema de una vida vacilante e ilusoria.³¹⁸ Esa versatilidad, ese cambiante devenir se manifiesta igualmente en varios espacios conocidos: el hospital de Leganés, Madrid y sus más renombrados barrios y rincones, con pormenores de sitios, plazas, calles y lugares perfectamente localizables.

4.2. ISIDORA Y MADRID, BAZAR ABIERTO

Dividida la historia en dos partes bien diferenciadas, en la primera Isidora Rufete viajará desde su pueblo manchego a Leganés. Allí visitará a su padre durante las últimas horas de su vida para marchar después a Madrid; en la Villa y Corte aflorará la Isidora protagonista de su propia historia, la de una joven que se cree la nieta de la marquesa de Aransis.

Al principio de la historia, cuando la joven acude a Leganés, en cuyo hospital para dementes está ingresado su padre, ésta aparece vestida pobremente: gabán raído, pañuelo rojo cubriendo la cabeza, calzada con botas grandes y viejas (p. 22 de Cap. 1). Sin embargo no es esta la Isidora que nos interesa. En sucesivos capítulos la protagonista se eruirá con una belleza esplendorosa, que paulatinamente y debido a los rigores de sus vivencias y penurias, irán convirtiéndola en un despojo de sí misma, en una sombra de lo que pudo haber sido.

La primera prenda con la que destaca es el *gabán* destartado que casi acarrea la protagonista, gabán que en diversos momentos de la narración recibe el nombre de *ruso*, prenda indistintamente usada por hombres y mujeres, que además en este caso parece que la joven la lleva holgadísima y con grandes bolsillos, probada realidad de que posiblemente era ropa heredada. En el Capítulo segundo, ya en casa de su tía la *Sanguijuelera*, se describe a este personaje como una instantánea fotográfica o varias, y casi al final, el narrador ofrece la imagen del atildado peinado de las mujeres de clase

³¹⁸ ANDREU, Alicia G. “La crítica feminista y las obras de Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas, Clarín” en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, III *La mujer en la literatura española (del siglo XVIII a la actualidad)* Coord. ZAVAL, Iris. Barcelona, Editorial Anthropos, 1996, págs. 39-40

humilde: “...rizos abiertos y planchados sobre la frente, como una guirnalda de negras plumas, pegada con goma” (Cap. 2, p.44).

Uno de los capítulos más interesantes, “*El célebre Miquis*”, está dedicado al paseo que por Madrid disfrutaban Isidora Rufete y un viejo conocido que encuentra en Leganés, el doctor en ciernes Augusto Miquis.

Toma posesión del nuevo espacio urbano, visita el Paseo del Prado, conoce el Museo de Pinturas, el Parque del Buen Retiro, pero sobretodo, se deslumbra con los escaparates y tiendas, y advierte vulgaridad en la Casa de Fieras y en uno de los ventorrillos de los *Campos Elíseos*³¹⁹ donde almuerzan. Isidora es el reflejo de la ciudad, cambiante, movediza, casi su personificación y al mismo tiempo, en la narración, se imbrican el sello naturalista y descriptivo de tradición francesa con la mirada subjetiva e íntima de Isidora Rufete.³²⁰

Alojada de alquiler en casa de unos parientes lejanos, los Relimpio, una familia de escasos medios y aspiraciones pequeño burguesas. Su padrino y cabeza de familia, Don José, *un galán viejo*, según Isidora, acogerá con extraordinaria generosidad su llegada, a pesar de la inestable situación de esta familia. La vida doméstica, sobre todo la de sus hijas Emilia y Leonor, girará en torno a la máquina de coser *Singer* y a la costura; un trabajo precario para sostener una paupérrima economía hogareña, una faena a la que siempre será refractaria Isidora.

Otro de los miembros de esta familia es el hermano mayor, Melchor, carácter que nunca simpatizará con nuestra protagonista, un licenciado en derecho con ínfulas de señorito. Su vida transcurrirá holgazaneando y sin trabajar, o con oficios quiméricos, como el dedicarse al espiritismo, urdiendo siempre negocios fantásticos; Isidora lo catalogará de vulgar y *cursi*.

Una vez instalada en Madrid, nuestra protagonista emprenderá ese viaje *iniciático* al lujo, que coincidirá con uno de sus paseos por la ciudad con Miquis; para la ocasión

³¹⁹ Los Campos Elíseos fue un parque de atracciones construido hacia 1864 a instancias del empresario catalán José Casadesús. Ocupaba una gran superficie donde se instalaron plaza de toros, cafés, salón de baile, teatro, entre otros divertimentos. Desapareció en 1881 al construirse el barrio de Salamanca-

³²⁰ MARÍAS MARTÍNEZ, Clara. “El Madrid subjetivo de Isidora” *Revista de Filología Románica*, Anejo VI (II), Madrid, 2008, págs. 195-201.

estrenará botas y se coserá un vestido: “*Aquel día estrenaba unas botas. ¡Qué bonitas eran y qué bien le sentaban! Esto pensó ella poniéndoselas y recreándose en la pequeñez y configuración graciosa de sus pies... Los documentos de que se ha formado esta historia dicen que eran de becerro mate con caña de paño negro cruzada de graciosos pespuntos*” (págs. 60-61). Si el calzado cumplirá las expectativas de la joven, *el vestidillo, negro, que a toda prisa se había hecho aquellos días, y el velo en la cabeza y hombros*, presentan a una Isidora tímida, todavía desdibujada con respecto al tipo que representará sucesivamente; esta imagen remite, por ser antecedente inmediato, a la hermosa Amparo Sánchez Emperador cuya indumentaria posee una trascendencia simbólica.³²¹

Si en sus novelas posteriores, *Tormento* y *La de Bringas* (1884) Galdós respaldará a través de sus protagonistas la importancia del traje, sobretodo femenino, dotándolo de un nuevo acicate y un novedoso estímulo social, reflejo fiel de la importancia y la nueva dimensión en la sociedad burguesa,³²² en *La desheredada*, el vestido en Isidora definirá su evolución personal y social porque todo lo concerniente a lo fastuoso y a la moda sobre ella tiene una finalidad, el reconocimiento para sí y para los demás de su verdadera posición en la sociedad.

En el capítulo 7 titulado “Tomando posesión de Madrid” Isidora realiza su primera salida sola por la ciudad seductora: sus gentes, los edificios y comercios, las vitrinas y escaparates atestados de ricos muebles, bronces, porcelanas, objetos de lujo que encandilan a nuestra protagonista. Se abastece de objetos superfluos, una sombrilla, abanicos, guantes, prenda que diferencia al señorío de la vulgaridad – *Sólo los pordioseros privaban a sus manos del honor de la cabritilla-*, horquillas, perfumes,

³²¹ CASTRO ZAPATA, Isabel M^a y DEL POZO GARCÍA, Alba. “desfilando por el Madrid del siglo XIX. La importancia de la moda en *Tormento* y *La de Bringas* de Pérez Galdós” *Isidora, revista de estudios galdosianos* N° 11, Madrid 2009, p. 13. Los emblemas de la vestimenta de Amparo, protagonista de *Tormento* (1884), son el vestido negro y el velo. La representatividad social del velo se carga de contenido alegórico en Amparo pues la desvanece y encubre pues su inocencia y honradez es equívoca. En el caso que nos ocupa, la imagen que proyecta Isidora a través del indumento sencillo todavía es inconcreta en estos primeros párrafos.

³²² CASTRO ZAPATA, Isabel M^a y DEL POZO GARCÍA, Alba. *Opus cit.*, p. 5 (págs. 5-20)

unos pendientes de brillantes falsos en *Los Diamantes Americanos*,³²³ un portamonedas; fruslerías que considera imprescindibles. (p.p. . 118-119).

Para Isidora sus primas son unas pobres *cursis* (Cap. 8, p.134) que economizan al máximo sus atuendos arreglados con restos, pedazos de telas y guarniciones regaladas por las camiserías para las que trabajaban. El narrador omnisciente hace una interesante reflexión acerca de la democratización de la indumentaria-“¿*Qué mujer no tiene sombrero en los años que corren?*”³²⁴ Pensará Isidora-, una realidad fruto de la industria de la confección, de la difusión de nuevos prototipos y normas en el vestir,³²⁵ de cómo la moda equipara y armoniza a la humanidad entera, la hija de un pobre oficinista con la de un prócer, el aristócrata con el burgués, gracias al desarrollo de la industria y la baratura de la ropa confeccionada: las hijas de Relimpio eran los tipos

³²³ Estas piedras sintéticas tuvieron gran aceptación durante los últimos decenios del siglo XIX; es un síntoma más de la democratización de la moda y del pragmatismo de la industrialización. En un periódico local destaca el siguiente anuncio:” DIAMANTES AMERICANOS FRENTE AL PUENTE. SIGUE LA EXPOSICION POR 8 DIAS MÁS” en los artículos de bisutería, pedrería y objetos de capricho, buen gusto y barato. 2.000 sortijas de oro de ley y plaqué oro de 1 a 50 pesetas. 3,000 pulseras de novedad en oro, plaqué y níquel, de 1 a 50 pesetas. 5,000 aretes, tornillos, pendientes de oro de ley y plata, de 2 a 50 pesetas. 1,500 cadenas de oro, plaqué, oro y níquel, de 1 a 100 pesetas. 6,000 imperdibles a cual más bonito, de oro, plata y níquel, de 1 a 50 pesetas. 5,000 botonaduras de muelle, en oro, plata y níquel, de 1 a 50 pesetas. Todos estos artículos montados con diamantes americanos, los cuales confunden las personas más inteligentes con los brillantes verdaderos. Grande y rica variación en petacas, carteras, tarjeteros y limosneros, todos de piel inglesa, Rusia, y Australia, a cual más bonito, de 1 a 20 pesetas. Boquillas de ámbar, pipas, cepillos y un millón de objetos imposible de enumerar. A 8 PESETAS PAR ANTEOJOS, de legítimo cristal roca de primera, 1,900 pesetas al que pruebe que no es de roca natural, los mismos que se han vendido hasta la fecha a 20 y 25 pesetas par. 6,000 GEMELOS PARA TEATRO, campo; marina y larga vista, de nácar, marfil, níquel y piel, desde 4 a 50. Hay armazones de oro y plata, a precios desconocidos. ULTIMOS OCHO DIAS DE VENTA APROVECHEN LA OCASION ENTRADA LIBRE, PRECIO FIJO frente al Puente en la gran casa nueva” *El diario de Murcia*. Año VIII, Nº 2835, 28 de octubre de 1886

³²⁴ *La desheradada* Cap. 8, p. 135

³²⁵ DESLANDRES, Ivonne. *El traje, imagen del hombre* Barcelona, Tusquets, 1987, págs, 168 y 200. A partir de 1850 la transformación de la sociedad occidental irá aparejada a una internacionalización del vestido y a otras manifestaciones como el nacimiento de la moda como fenómeno social y la imitación de fórmulas y procedimientos suntuarios. La industrialización y baratura de tejidos, la difusión a través de la prensa y otros medios así como el desarrollo de la ropa confeccionada y el comercio contribuirán a la definición y expansión de la moda.

perfectos de la miseria disimulada; *se emperifollaban tan bien con recortes, desechos, pingos y cosas viejas rejuvenecidas, que más de una vez dieron chasco a los poco versados en fisonomías y tipos matritenses* (Cap. 8, p. 135); A tenor de la moda democratizadora el narrador apunta;” *Es cruel eso de que todos seamos distintos por la fortuna y tengamos que ser iguales por la ropa. El inventor de las levitas sembró la desesperación en el linaje humano*” (Cap. 8, p.139).

Pero volvamos a Isidora. En casa de los Relimpio Isidora espera la llegada de su primera navidad en Madrid junto a su hermano, recién salido de la cárcel. Hace entonces recuento la joven de todo lo que ha ido adquiriendo en los bazares y comercios, habida cuenta de la escasez del dinero que le envía su tío el *Canónigo* para poder vivir en Madrid: perfumes y potingues de droguería, candeleros de bronce, jarro de porcelana, otro de imitación de Sajonia, cabás de cuero de Rusia, un cuaderno de memorias, un plano de la ciudad de Madrid, cinco novelas, una jaula, tarjetas y papel timbrado, canastilla de paja, un abre hojas o plegadera de marfil, un antucás, unos pendientes de brillantes falsos y la provisión de otras compras tales como baúles y ropa blanca (p. 195, Cap. XV). Una actitud impostada y caprichosa que llena su entorno más íntimo de objetos adulterados y simulados, y que para ella constituyen la representación de su vida como noble.³²⁶

La indumentaria de Isidora fluctúa a lo largo de toda la narración; pobremente vestida cuando llega a Madrid, *muy cesanta* como la llama su tía la *Sanguijuelera*, prontamente se avía un vestido sencillo de lana, oscuro, que llevará cuando visite a la marquesa de Aransis para probar su vínculo con la familia aristocrática: “ *Cuando se acercaba la hora, púsose la de Rufete su vestido de merino negro, tan decente que no se podía pedir más, muy bien cortado y hecho, pero sin perifollos ni afectados paramentos...Miróse mucho al espejo y se puso el velo...Miróse luego a los pies...Admirablemente calzada, aunque sin lujo, completaba su personalidad con la decencia de las botas, parte principal del humano atavío, que por ella quizá se dividen las clases sociales*” (Cap. 16, p. 215-216), El rechazo de la familia de Aransis a Isidora Rufete coincide con la salida de España de Amadeo de Saboya, 1873; se cumple aquí como en otras novelas suyas, ese paralelismo entre la trama de la novela, sus personajes

³²⁶ LÓPEZ GRANADOS, Alicia. *La configuración del personajes femenino en la novelística galdosiana*, Universidad de Barcelona, 2013, p. 85 (Tesis Doctoral <http://hdl.handle.net/2445/52996>)

y la realidad histórica del país. Ese mismo día ya por la noche, Isidora en la Calle del Turco encuentra al marqués viudo de Saldeoro, (Joaquín Pez) e inicia su caída imparable hacia la autodestrucción.

Poco antes con su padrino Relimpio habían recorrido las calles más populosas de Madrid pletóricas de gentío y cosmopolitismo, con sus comercios, sus cafés, sus tiendas, sus teatros y sus escaparates refulgentes, Madrid, *abierto bazar*, (Schropp, Marabini,³²⁷ p.230).

Algunos personajes de *La desheredada*, ella misma y el trasunto argumental, mantienen importantes conexiones con la obra cervantina, *el Quijote* sobretodo; una evidencia explícita en el pasaje donde Isidora recibe carta de su tío *el canónigo* desde Tomelloso antes de morir. Es entonces cuando le dedica y sugiere algunas recomendaciones, una vez haya alcanzado el marquesado de Aransis. Santiago Quijano Quijada, así se llama este pariente,³²⁸ y la misma carta, es un remedo de las recomendaciones de D. Quijote a Sancho, antes de ejercer de gobernador en la Ínsula Barataria. El *estilo quijotesco*,³²⁹ es palmario en aquellos consejos dedicados a cómo ha de afrontar su futura vida Isidora. En cuanto al vestido, escribe su tío:” *Vístete con primor. Huye tanto de la vulgaridad, poniéndote lo que todas se pongan, como de la excesiva singularidad, poniéndote lo que a nadie se le haya ocurrido usar. Hay un término medio, delicadísimo, muy difícil de alcanzar, en el cual debe mantenerse la persona verdaderamente elegante*” (Cap. 18, p. 240). La intertextualidad en este pasaje es representativa y evidente, la huella cervantina se mueve desde las citas casi literales o

³²⁷ Anuncio de este comercio regentado por un alemán, Carlos Schropp- “*MASCARAS SCHROPP-MONTERA-4 Se |ha recibido para el presente Carnaval un magnifico surtido de caretas de París y Venecia, desde 2 rs. (...), sombreros y caretas para Pierrot, antifaces con muelle y caretas para dominó en raso y terciopelo, caretas de alambre, id. de batista, narices, caricaturas extravagantes, negros, zulús, chinos, ingleses, etc. (...)Ultimas combinaciones para las figuras del baile Cotillón en juegos, petardos, regalitos sorprendentes, condecoraciones, abanicos, lo más nuevo en este año, de Berlín y Viena*” *El Globo Madrid*, 9 de febrero de 1880, Nº 1576, p.4 Las referencias al joyero Marabini aparecen igualmente en *Lo prohibido* (1884).

³²⁸ Tal y como señala Ignacio Elizalde, en toda la novelística de Galdós encontramos referencias más o menos directas a personajes cervantinos, como este apellido alusivo. También la estructura literaria de muchas obras de Galdós, y *La desheredada* es un claro ejemplo, aluden a la obra de Cervantes, en este caso a *El Quijote*. Opus cit. p. 235

³²⁹ ELIZALDE, Ignacio. “Cervantes y las novelas galdosianas” Opus cit. p. 237

la configuración de los nombres y la topografía, hasta esa dialéctica ilusión/realidad que suscita su protagonista.³³⁰

En la segunda parte de la novela Isidora vive en la calle Hortaleza con Joaquín Pez, ha tenido un hijo y lleva una vida sencilla con los altibajos consabidos, los apuros económicos derivados de su situación irregular y el abuso que de ella hace el marqués de Saldeoro.

Su casa es la vivienda de una pequeño burguesa; una casa no excesivamente grande con mobiliario ecléctico y de diversa procedencia, adquirido en testamentarias y liquidaciones; muebles desvencijados y viejos, algunos de buena calidad y mejor procedencia; la mayoría de ellos, carentes de gusto y pobres. La casa, desordenada, y la decoración vulgar donde descollaban unas estampas de Ortego³³¹ por entonces populares, que representaban escenas de frailes en actitudes groseras y algunas costumbristas de chisperos y majas. (p. 249)

El punto de inflexión hacia su decadencia personal y social se produce cuando Isidora se une sentimentalmente a Sánchez Botín, (capítulo 22 *Aob...palante*) un prestamista que acabará siendo un importante financiero y político. Se convierte así en una *odalisca* que apenas hace vida social, incluso pierde temporalmente el contacto con su padrino D. José Relimpio y pasa el día entregada a su hijo.

Es a partir de estos acontecimientos cuando se desarrolla toda la cursilería de la protagonista, cuando el hilo conductor de su vida será el desmoronamiento social y el escándalo³³² y, sobretudo, cuando cristalice en la persona de Isidora aquella reflexión

³³⁰ ROMERO TOBAR, Leonardo. "La desheredada y la tradición del Quijote con faldas" en *Actas del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, 2005, p. 168

³³¹ Francisco Ortego y Vereda (1833-1881) pintor e ilustrador madrileño. Colaboró en numerosas publicaciones tales como *Gil Blas* (1864) o *El Museo Universal* (1867) para algunos especialistas fue el autor de *Los Borbones en pelota* (1868-1869), también realizó algunos óleos de tema costumbrista y jocoso donde los protagonistas son majas, toreros o frailes. Las estampas que alude Galdós serían reproducciones litográficas o ilustraciones de este género pictórico. En 1871 se trasladó a París donde permaneció hasta su muerte

³³² HOFFMAN, Joan. "Qué era? La imagen del vestido en *La desheredada*" *Romance Notes* Vol. 45, Nº 1, 2004, p. 126

del inteligente Augusto Miquis acerca de la *fina crema de la cursilería, por parecer otra cosa* (Cap. IV, p.81).

En una de las escasas ocasiones en las que sale a la calle va vestida con toda elegancia; el traje no es descrito de manera explícita aunque el autor alude a su magnífica presencia y a la elegante y distinguida mujer que lo lleva, un vestido que yuxtapone la opulencia y la sencillez “...*nada chillón, sobrecargado ni llamativo*” (Cap.23, p.301). El final de este capítulo es una paradoja pues a pesar del decoro aparente de Isidora, sus acciones se hallan muy lejos de la integridad moral:”*¡Dama por la figura, por la elegancia, por el vestido!...Por el pensamiento y por las acciones, ¿qué era?...La sentencia es difícil*” (Cap. 23, p.301).

Su entrega incesante al marqués viudo de Saldeoro, Joaquín Pez,³³³ labrará su ruina y le impedirá realizarse como una mujer honesta. El amante Sánchez Botín rompe su relación y la echa de su casa, no sin antes despojarla de todo lo costoso que le había regalado; tras pasar el día de San Isidro en la feria, Botín le reclama joyas, vestidos, zapatos, ropa blanca. La Rufete casi queda desnuda; ha perdido totalmente su respetabilidad, al menos a los ojos de los hombres, su falta de decoro o su momentánea *inmoralidad se evita siempre que la desnudez sea consecuencia del amor o de la fatalidad del destino. Pero al igual que sucede con otro tipo de asuntos, en la interpretación se diluye la inocencia*”³³⁴

Ese día Isidora se había vestido de *chula rica* “*No le faltaba nada, ni el mantón de Manila ni el pañuelo de seda en la cabeza, empingorotado como una graciosa mitra, ni el vestido negro de gran cola y alto por delante para mostrar un calzado maravilloso ni los ricos anillos, entre los cuales descollaba la indispensable haba de mar*” (Cap, 25, *Flamenca Cytherea*, p. 318).

4.3. EL VESTIDO, EMBLEMA DE LA CAÍDA

³³³ La presentación de la familia Relimpio en la primera parte de la novela, sobretodo de Don José Relimpio como contrafigura de Don Juan, reduplica estructuralmente la presentación de Joaquín Pez y su familia . Ver LÓPEZ, Ignacio Javier. “Ortega Munilla y la génesis de *La desheredada*” Anales Galdosianos, Año XX, 1985, N° 2 págs. 7-15

³³⁴ REYERO, Carlos *Desvestidas. El cuerpo y la forma real* Alianza Forma, Madrid, 2009, p.58

De mano en mano, de casa en casa, Isidora es socorrida después por su primo Melchor Relimpio, hijo de don José, que le proporciona vestidos decentes, no tan ricos como los que le proveyera su amante Sánchez Botín. Eran éstos sencillos percales, sombreros de paja de Italia, *flores contrahechas*...veraneó en El Escorial para curar a su hijo; al cabo de unos meses, huido Relimpio por estafador, Isidora volvió a la más infame pobreza, y para comer unos días tuvo que vender sus ropas “*No era la primera vez que tenía que desnudarse para comer*” (Cap.26, p.341). Parodia de folletín, reflexión irónica acerca sobre la historia de la España del momento; algunos autores consideran que los sucesivos *mantenedores* o amantes de la Rufete constituyen una alusión alegórica de los distintos gobiernos desde el destronamiento de Isabel II hasta la Restauración.³³⁵

El intento de redención de esta mujer correrá a cargo del Dr. Augusto Miquis que la integra en la familia de su prima Emilia Relimpio; una vida cotidiana y sencilla a la cual ella no podrá adaptarse definitivamente; aprenderá a coser a máquina, entablará buenas relaciones con la gran modista Eponina a la que servirá de modelo y al poco tiempo huirá de su nuevo hogar, esta vez sola, sin su pequeño (Cap. 28).

El descenso es rápido; su estancia en la Cárcel Modelo, el atentado de su hermano durante un cortejo oficial,³³⁶ y sobre todo, el desciframiento de la causa de Aransis, su pleito perdido; la falacia desenmascarada de una mentira que había sobrevivido durante años, y su unión con el proscrito y maleante *Gaitica*, sumergen a Isidora en el último escalón de la sociedad.

Su prima Emilia Relimpio definirá el declive de esta hermosa y delirante mujer: “*Desde la primera vez que vino en esta temporada, hasta ahora, ha variado tanto...Y parece que va descendiendo, que cada día baja un escaloncito. La primera vez parecía*

³³⁵ LÓPEZ. Ignacio Javier. “Ortega Munilla y la génesis de *La desheredada*” Opus cit. p.14

³³⁶ RUIZ SALVADOR, Antonio. “la función del trasfondo histórico en *La desheredada*” Opus cit, p. 55. Este autor apunta la introducción de elementos anacrónicos en *La desheredada*, pues considera que Galdós situó en su novela un atentado al monarca Alfonso XII en 1875; los intentos regicidas tuvieron lugar en octubre de 1878 y diciembre de 1879; ese anacronismo no es tal, pues en el Capítulo 32 (De aquellas cosas que pasan...) el hermano de Isidora visita al litógrafo Bou en enero de 1877 y el atentado descrito pocos capítulos después y en el que participaría Mariano Rufete, se inscribe a lo largo de ese año, no de 1875. Es pues evidente que Galdós casi sincroniza en el tiempo el episodio novelado y el acontecimiento histórico, tal y como en sus Episodios Nacionales.

una gran señora: traía un vestido de gro negro y un sombrero que ya, ya... Poco después venía vestida de merino y con mantilla, algo desmejorada la cara. A la semana siguiente me pareció que su traje tenía algunas manchas, y sus botas algunos agujeros. Por fin, el lunes de la semana pasada vino muy pálida y quejándose del pecho... Ayer, señor doctor, vino con pañuelo a la cabeza, con bata de percal, zapatillas, ,, ” (Cap. 35- Disolución- págs. 462-463).

En este texto se cifra no solamente la caída de nuestra protagonista sino también la gradación del indumento según el nivel social; el tejido rico como el gro y el sombrero son característico de cierto estatus social, que rápidamente desciende a prendas más discretas como el traje de lana y la mantilla, para rebajarse al percal y el pañuelo en la cabeza, característicos de las clases sociales más humildes, recordemos a la chula, pero la degradación se completa con las zapatillas como calzado, algo impensable en las chulas de pro, cuyo elemento definible sin lugar a dudas lo constituía un buen calzado.

Ni tan siquiera sobrevivirán en esta caída el impecable gusto en lucir un buen zapato,³³⁷ ni la esmerada limpieza de la que siempre había hecho gala la joven. Qué lejos quedaban ya aquellas condenas de la señora de Relimpio: “...*No le gusta trabajar, no hace más que emperifollarse, escribir cartas, pasear y lavarse. Eso sí; más agua gasta ella en un día que toda la familia en tres meses*” (Cap. 8, p.133).

En el excepcional estudio de Emma Martinell, se marcan los tres estadios que definen la conducta y marcan la vida de Isidora Rufete: la atracción del dinero como un vehículo al culto consumista, el despliegue de exquisito gusto y de un peculiar esnobismo no heredado sino innato, y por último la importancia de los objetos que rodean a la protagonista, el vestido sobretodo, como signo externo de las oscilaciones y cambios en su existencia;³³⁸ estas tres circunstancias cristalizan en la siguiente descripción de la joven durante el tiempo en que fuera la *mantenida* de Sánchez Botín:

³³⁷ El análisis del calzado es exhaustivo, hasta el punto de que en la narración se observan algunos lapsus, pues en los capítulos. 11 y 13 Isidora calza botas viejas cuando en uno anterior, el 4, gastó tres duros en adquirir un bonito calzado (Cap. 4, p.60). Su derrumbe moral y físico se manifiesta en la ausencia de esta prenda casi al final de la novela, cuando Augusto Miquis la encuentra en su casa *sentada en un rincón del cuarto, tras un sofá viejo, los pies desnudos...* (Cap. 16, p. 472) Ver MARTINELL, Emma. “Isidora Rufete a través del entorno inanimado” *Letras de Deusto*, Nº 16, 1986, págs. 116-117

³³⁸ MARTINELL, Emma. “Isidora Rufete a través del entorno inanimado” *Opus cit.*, págs. 107-122

“Isidora vestía una bata azul de corte elegantísimo. Acababa de peinarse y su cabeza era una maravilla. Nadie que la viese, sin saber quién era, podría dudar que pertenecía a la clase más elevada de la sociedad (Cap. 23, p. 300).

Para Isidora Rufete el vestido es el elemento catalizador de su bienestar, la concreción de todas sus aspiraciones (la aristocrática y la amorosa), del reconocimiento social y de su autoestima. En uno de sus monólogos de vigilia, inmersa en sus cuitas amorosas, en su inadaptabilidad para la vida cotidiana, o en su pleito con la casa de Aransis, intercalará pensamientos aparentemente fútiles y banales relativos a las modas, tonalidades, texturas de tejidos para vestidos o sombreros que sin lugar a dudas constituyen una forma de redefinir a través del vestido la propia identidad o de construir y forjar el propio cuerpo³³⁹ “Decididamente optaré por el canelo con combinación níquel, por el azul ultramar y por el negro con combinación de brochado, oro y cardenal...En los sombreros no determino nada hasta no enterarme bien ...” (Cap. 30, págs. 391-392).

Hechizada por la moda, una última y demoledora imagen de la joven tendrá lugar en el taller de Eponina, donde la Rufete vestirá unas galas apócrifas, unos vestidos de baile que la costurera compone para una joven aristócrata. Un espejo le devuelve una imagen fastuosa e ilusoria, uno de los momentos que muestran cómo la narración está estructurada como *copia, reproducción, re-figuración*.³⁴⁰ porque *tanto su modo de vivir como el vestido de baile son prestados. No le pertenece nada –ni su vida, ni su ética*.³⁴¹ “Allí, en el campo misterioso del cristal azogado, el raso, los encajes, los ojos, formaban un conjunto en que había algo de las inmensidades movibles del mar... ¡Qué diría la sociedad si pudiera gozar de tal imagen! ¡Cómo la admirarían, y con qué

³³⁹ DEL POZO GARCÍA, Alba. “Cuerpos escritos, textos vestidos; moda y género en el fin de siglo español” *Journal of Spanish Cultural Studies* Vol. 12, Nº 2, 2011, págs. 177-195.

³⁴⁰ Dos veces se mira Isidora en el espejo, en el taller de Eponina casi al final de la novela; por vez primera lo hace antes de visitar a la marquesa de Aransis, en el capítulo 16 titulado Anagnórisis: “Cuando se acercaba la hora, púsose la Rufete un vestido de merino negro, tan decente que no se podía pedir más, muy bien cortado y hecho, pero sin perifollos ni afectados paramentos. Miróse mucho al espejo...” (p. 215) Ver MERCHÁN CANTOS, Carmen. “Figuraciones femeninas, re-figuraciones, con-figuraciones y trans-figuraciones” *VI Congreso Internacional Galdosiano* Las Palmas de Gran Canaria, 2000, p.480 (473-488)

³⁴¹ HOFFMAN, Joan M.. “¿Qué era? La imagen del vestido en *La desheredada*” *Opus cit.* p. 127

entusiasmo habían de celebrarla las lenguas de la fama!...” (Cap. 28, *Las recetas de Miquis*, p. 369).

Una hermosa figura prestada de lujo ajeno que tal y como señaló en su día Clarín “... *no es el tipo de la mujer que se pierde por el orgullo, por la concupiscencia del placer y la molicie, por los ensueños vanos; es una mujer de carne y hueso que tiene todos esos vicios y defectos y que se pierde por ellos, lo cual es muy diferente*” (*Los Lunes de El Imparcial*, 24 de octubre de 1881)

Sin lugar a dudas, *Isidora es la figura de la imaginación*, de una imaginación torcida...*Sus actos, erróneamente encaminados a probar a la sociedad su identidad superior (“alas postizas”), le llevaran a la búsqueda de la muerte social, al anonimato.*³⁴²

5. LA FAMILIA DE LEÓN ROCH: LA DEPRAVACIÓN Y LO CURSI

No ha de pasarse por alto una de las obras más hermosa del autor encuadrada en sus llamadas novelas de *tesis*, pero que anticipa en muchos aspectos lo que más tarde abordaría en las de ciclo burgués o contemporáneas. El problema de la intransigencia religiosa ocupa un trasfondo importante en *La familia de León Roch*, escrita y ambientada en 1878; en ella la protagonista, María Sudre, hija de los Marqueses de Tellería, es una mujer educada en la intolerancia y la superchería religiosa que hace desgraciados a su marido y a ella misma; como reverso de este temperamento se yergue la figura de Pepita Fúcar, aristócrata e inteligente mujer, prefiguración de otras heroínas galdosianas, aunque en esta obra, todavía de personalidad algo desdibujada.

Es en las primeras páginas cuando aparecen, por boca de uno de los personajes, ciertas opiniones que siempre imperaron entre los pensadores, moralistas y escritores desde mediados del siglo XVIII “...*luego no quieren que truene yo y vocifere contra esos hábitos modernos y extranjerizados que han quitado a la mujer española su modestia, su cristiana humildad, su dulce ignorancia..., su horror al lujo, su sobriedad en las modas, su recato en el vestir.*”³⁴³ Efectivamente, un arquetipo que prevalecerá

³⁴² MERCHÁN CANTOS, Carmen. Opus cit. p.481

³⁴³ PÉREZ GALDÓS, Benito. *La familia de León Roch*_Madrid, Alianza Editorial. 1985, p. 26.

hasta bien entrado el siglo XX, y que maneja adjetivos no siempre halagüeños para la mujer: modestia, cristiana humildad, recato, horror al lujo... Todos estos epítetos bien podrían encajar con un concepto sublimado y de alta estima que ciertos intelectuales han mantenido, caso de Juan Valera o la mismísima Pardo Bazán en muchas de sus obras. En alguna de Valera, *Doña Luz* (1879), verbi gracia, se concretan ciertos aspectos de algunas damas españolas en las cuales coexiste una perfecta concordancia entre su aspecto externo materializado en la sencillez, *la lisura*, y un interior exquisito donde siempre anida el decoro.

En Pardo Bazán ya se verá más adelante cómo sus estudios acerca de la Mujer Española (1890), romperá numerosos clichés y arquetipos femeninos de las correspondientes clases sociales.³⁴⁴ Sin embargo la ignorancia, aunque dulce, constituye sin lugar a dudas una de las más denigrantes expresiones, al tiempo que muy usual, referidas a la mujer (española) a lo largo del siglo XIX y desde distintos foros; así Roberto Robert en *La española neta (de la serie Las Españolas pintadas por los españoles)* apunta: “(...) precisamente la española ama y respeta a sus compatriotas porque reconoce en ellos la superioridad del sexo;” tras realizar un panegírico del recato y cualidades femeniles, e incorporar ciertos conceptos ignominiosos respecto a la educación femenina, Robert recopila todo un repertorio de algunas intelectuales españolas reconocidas por la historia: desde Lucía Sigeo, hasta Sor Juana Inés de la Cruz o Juliana Morella.³⁴⁵

³⁴⁴ VALERA, Juan. *Doña Luz*, Introducción de RUBIO, Enrique. Madrid, Espasa Calpe, 1990; PARDO BAZÁN, Emilia. *La mujer Española y otros escritos* Edición de GÓMEZ FERRER, Guadalupe. Madrid, Cátedra, 1999, publicada en *La España Moderna* 1890.

³⁴⁵ ROBERT, Roberto (edición). *Las españolas pintadas por los españoles. Colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas*. Tomo I, Madrid, I. Morete, 1871 Estudio preliminar de URRUTIA, Jorge. Edición Facsimilar 2008, p.p. 248-249. Lucía Sigeo es Luisa Sigeo, humanista; Sor Juana Inés de la Cruz, monja jerónima es uno de los máximos exponentes del barroco novohispano y Juliana Morella también fue una religiosa dominica, escritora y vinculada con el pensamiento humanista. Rebase nuestro estudio el señalar los antecedentes muy interesantes del siglo XVIII, pues los ilustrados se ocuparon y teorizaron acerca de la educación femenina. Feijoo y su *Teatro Crítico* (1737), Jovellanos con *Bases para la formación de un Plan general de instrucción pública* (1809), los estudios de Josefa Amar de Borbón (1749-1833) e incluso las Sociedades Económicas de Amigos del País que incorporaron la Junta de Damas de Honor y Mérito (R.O. 1787).

Uno de los personajes recreados por Galdós y que viene a personificar un extraordinario afán por el lujo y pasión por la moda es la Marquesa de Tellería, personaje que reaparecerá más tarde en *La de Bringas*; es la madre de la protagonista, una mujer que aporta como rasgos esenciales de su carácter, la fatuidad y superficialidad, así como un desmesurado interés por los trapos: “... *Las cosas fútiles la ocupaban largas horas. Una mañana encontróla León muy indecisa enfrente de una elección de sombreros de verano, traídos de la tienda. Había allí todas las variedades creadas cada mes por la inventiva francesa. Veíanse nidos de pájaros adornados de espigas y escarabajos, esportillas hendidas con golpes de musgo, platos de paja con florecillas silvestres, casquetes abollados, pleitas informes con picos de candil, ...; en fin, todas las formas extravagantes, atrevidas o ridículas con que la fantasía delirante de los artistas de modas emboha a las mujeres y arruina a los hombres*”(pp. 108-109); decidida, Milagros no adquirirá ningún sombrero porque proyecta traer novedades suntuarias de Francia, ante la posibilidad de un viaje de descanso. Como en otras de sus novelas, el conocimiento de los términos de moda femenina es muy preciso, sin lugar a dudas conocía a la perfección el medio.³⁴⁶

La metamorfosis de María Sudre/Egipciaca, una fanática religiosa, para reconquistar a su marido, contará con la intervención de su madre, una ardiente seguidora de las modas parisinas; para ello se establecerá un ritual en el cual Milagros y una amiga de ésta instarán a la protagonista a lucir rica vestimenta, con la finalidad de recuperar el amor perdido del esposo. El narrador se detiene en la descripción de una muy completa selección de prendas, muchas de procedencia parisina: “...*Pilar volvió trayendo su coche atestado de preciosidades indumentarias, vestidos riquísimos, manteletas, abrigos, y para que nada faltase, trajo también sombreros, botas de última moda y hasta medias de alta novedad...*”.

Tampoco pasa por alto el gancho que proporciona la posesión de grandes creadores del mundo, de los importantes *couturiers* del momento, aunque en este caso sean

³⁴⁶ PALOMO VÁZQUEZ, M^a del Pilar “Las revistas femeninas españolas del siglo XIX. Reivindicación, literatura y moda” en *Mujer y periodismo en el siglo XIX. Las pioneras*, Vol 190, N° 767, ARBOR. Ciencia, pensamiento y cultura, 2014, págs.6 y ss. “Sabemos de la continua utilización de Galdós de la prensa para desarrollar sus narraciones. ¿Y dónde podía aprender mejor ese aludido “idioma de los trapos” sino en las revistas que dedicaban a ellos una parte importantísima de sus textos y grabados?” <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.767n3001>

seguidores o meros imitadores: “...*Veamos la manteleta. Escogeremos esta de casimir de la India, con riquísimo agremán y flecos; la cortó un discípulo de Worth...*”(p 264).³⁴⁷

María es una *ociosa contemplativa* y representa el conservadurismo ultramontano y la expresión de una religiosidad antinatural, casi morbosa; a partir de la muerte de su hermano Luís Gonzaga, se transformará casi en una ermitaña y vestirá siempre una túnica de lana merino o estameña oscura, adquiriendo hábitos descuidados en cuanto a su aseo personal, y rehuyendo todo gesto de coquetería o liviandad. Pero cuando su madre, Milagros Tellería y una amiga, Pilar San Salomó, le ofrecen toda colaboración para vestir a la moda en una circunstancia muy especial, María sabrá escoger todas y cada una de las prendas y adornos, como si nunca se hubiese apartado del buen gusto en el vestir:

“- *¡Qué cuerpo tan estrecho!*-dijo

-*Este de color perla te sentará bien*

No; prefiero el negro.

-*El gro negro...con combinación de faya pajizo claro ¡Oh!, admirable. Has tenido buen gusto.(...)*

-*¡Qué sombrero llevas?*

-*Este de color negro, ¿y...cómo se llama este otro color?... ¿Crema? el colibrí también es bonito, y las rosas pálidas.*(p. 262)

En esta escena, cuando ensaya el atuendo que ha de llevar para reconquistar a su marido, ella y las otras dos protagonistas habrán de apartar el paño negro que cubre un

³⁴⁷ En varias novelas de Galdós volverá a aparecer el celeberrimo artífice, en *La de Bringas* o *Lo Prohibido*. Charles Frederick Worth (1825-1895) Fue el creador de la alta costura, artífice reconocido internacionalmente e impulsor de la moda a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX; su estilo se vincula a la crinolina o miriñaque y al polisón. Creador que inicia el fenómeno de la moda y la industria en torno a ésta. La bibliografía acerca de Worth es extensa, baste reseñar una historia general de la moda, COSGRAVE, Bronwyn. *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*. Gustavo Gili, Barcelona, (2000) 2012, págs. 196-200 y dos catálogos especializados, *Souls'empire des crinolines*. MuseeGalliera, París, 2008-2009, págs. 178 y ss. KRICK, Jessa. *Charles Frederick Worth (1825-1895) and The House of Worth*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-. http://www.metmuseum.org/toah/hd/wrth/hd_wrth.htm (October 2004)

espejo, palmaria manifestación de un absurdo fanatismo que no impide a nuestra protagonista erigirse como una auténtica belleza salida de cualquier figurín, hasta el punto de hacer exclamar a la amiga. “-*Monísima, charmante...*”

Los elementos relativos a la moda femenina que aparecen en este capítulo³⁴⁸ – *La Revolución*- se insertan en unos años indeterminados que giran en torno a 1875-1878, a tenor de lo descrito en sus páginas. En primer lugar los tonos y texturas del vestido requerido por María, negro y paja, muy acorde con los gustos del momento, pues se consideraban de exquisito gusto la combinación de dos tejidos de colores diferentes. En este caso el tejido es *gró* negro y faya pajiza; en algunos semanarios de moda, incluso algún año antes, se atendía a tal exquisitez: “*Como en los vestidos, los sombreros de dos colores principiarán en breve a ser de buen tono, pero esta moda no es de las que convienen a personas modestas.*”³⁴⁹

Se presupone que la túnica se confeccionaría en faya y la sobrefalda y cuerpo, muy ajustado éste, en *gró*. Ambos tejidos son de seda gruesa, el *gró* posee un brillo apagado, glaseado, y la *faya* es de textura en forma de canutillo³⁵⁰. Todo ello combinado con un sombrerito donde predomina la bicromía del negro y las tonalidades *beiges* combinadas. Interesante también es la descripción de la manteleta, una de las prendas características de la moda femenina del siglo XIX, sobre todo, desde la década de los 50 hasta casi finalizar el siglo. En la literatura española tendrá gran predicamento y aparece una y otra vez, como veremos, de Galdós a Emilia Pardo Bazán; algunas son paradigmáticas como la *visita* o manteleta que luce Doña Lupe en la boda de Fortunata con Maxi Rubí y la hermosa pieza que Amparo *La Tribuna*, lleva en su boda.³⁵¹

En *La familia de León Roch*, la manteleta de Pilar San Salomó responde a un prototipo lujoso como el descrito en algunos periódicos: “*También se admiran algunos modelos en abrigos cortos como la manteleta y la visita que se colocan sobre los hombros sacando los brazos por debajo, ... Los que se han anunciado son de cachemir negro con ricos bordados en soutache y pasamanería y algunos para salida de teatro*

³⁴⁸ Capítulo 14, Parte segunda, págs. 252-264.

³⁴⁹ *La Violeta. Revista bimensual de literatura y Bellas Artes dedicada al bello sexo*. Murcia, 20 de abril de 1872, Año I, N° 1

³⁵⁰ MOLINER, María. Diccionario de uso del español. Opus. cit. págs.1288 y 1426.

³⁵¹ PÉREZ GALDOS, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Cátedra. Madrid 1994, p.671 y PARDO BAZÁN, Emilia. *Memorias de un solterón*. Biblioteca Castro, 1999, p.939

en cachemir negro, blanco o grana con bordados de oro y colores y terminados en flecos...”³⁵² las guarniciones de galones o *soutache*, los flecos, la pasamanería sobrepuesta y la confección en seda o lana cachemir son los distintivos principales de esta singular prenda.

5.1. PEPA FÚCAR Y MARÍA SUDRE

Con toda seguridad el primer personaje femenino en el cual Galdós pergeña una personalidad nueva, lo que más tarde se denominará la mujer nueva, extraña a los epígrafes de ángel del hogar, rebelde, original y antecesora de la fémina moderna; tal personaje lo dibujará en una de sus novelas más desconocidas quizá por inscribirse en tierra de nadie, fuera de sus novelas de tesis y vanguardia, de aquellas denominadas contemporáneas; inscrita en la España de los primeros años de la Restauración, 1878, *La familia de León Roch*.

Y es Pepa Fúcar, huérfana de madre y consentida, vástago de un banquero, caprichosa y de rasgos generosos e inútiles, abrupta y a corto plazo viuda apócrifa y enamorada de León Roch. El primer contacto que el lector tiene con Pepita es a través de su lenguaraz comentario acerca de la familia de María Sudre (María Egipcíaca), esposa de León; su imagen es descrita como la de un lienzo antiguo recortado en la oscuridad nocturna: cabellos indómitos, bermejos, tez pálida y ojos expresivos...pero el personaje queda a medio camino; al autor no le interesa profundizar en demasía sobre este personaje femenino; sus intereses son otros, y se centran en plantear la tesis del enfrentamiento entre el laicismo progresista frente al integrismo conservador, dos irreconciliables posturas en la España del último tercio del siglo XIX; panfletaria para muchos investigadores, la obra ha sido a veces injustamente valorada por ser considerada como vehículo de la ideología krausista.³⁵³

³⁵² *La Correspondencia de España*. Año XXVII, N° 6911. Madrid, 7 de noviembre de 1876.

³⁵³ TOMÁS FERRÉ, Facundo y JUSTO, Isabel (editores) *Pigmalión o el amor por lo creado* Anthropos. Universidad Politécnica. Valencia 2005, p. 65.

Pepita Fúcar ocupa un lugar secundario en la narración, casi inferior respecto a su hija Monina, aunque su personaje constituye el detonante de la tragedia vivida en la familia del ingeniero Roch. Esta mujer salvaje y caprichosa esconde un alma noble, aventada por el amor a su hija y a León Roch; se trata de un personaje a caballo entre la nueva Eva, la mujer del futuro, despojada de ataduras convencionales y sociales, y la mujer salvaje, la elogiada *mujer natural* abordada por Pérez Galdós en algunas de sus novelas;³⁵⁴ dicha fémina está caracterizada por una sinceridad vitalista fuera de cualquier convencionalismo social; ella es la amiga de un hombre inmerso en una tragedia cotidiana, León Roch, que sufre sus desavenencias conyugales con cierto estoicismo, hasta que la ruptura se convierte en irreparable e intenta rehacer su vida con ella y con su niña, Monina, la hija que considera suya. Pepa, que durante un tiempo se cree viuda, alienta la esperanza de una vida dichosa, pero la muerte dramática de María Egipcíaca, esposa de Roch, y la reaparición del esposo que creía fallecido truncan definitivamente su felicidad.

En muy escasas ocasiones se nos describe la fisonomía de Pepa a través de su indumentaria, aunque sí aparece su comportamiento o actitud ante lo suntuario: su carácter enérgico y caprichoso se materializa y evidencia rompiendo porcelanas, malgastando en caprichos inútiles, comprando bronce, tejidos y tallas o destrozando vestidos (p. 27, 37). Su aspecto viene definido por la franqueza de sus gestos, su altivez excéntrica, su roja cabellera y su tez blanquísima, casi *clorótica* (p. 156). Como señalé en párrafos anteriores se halla incorporada dentro de la serie de mujeres naturales en la narrativa de Galdós, dentro de la variante de la *salvaje-noble*.³⁵⁵

Un hecho innegable es que en *La familia de León Roch* la indumentaria tiene un tratamiento moral, o mejor dicho inmoral, es pues el vehículo que define la depravación espiritual de algunas de sus protagonistas (María Sudre, Milagros de Tellería y Pilar, Marquesa de San Salomó). El vestido cobra un inusitado protagonismo en el drama

³⁵⁴ Junto a Fortunata, *de Fortunata y Jacinta* (1886), Camila de *Lo prohibido* (1885) o Dolly de *El abuelo* (1897), entre otras, encarnan todas ellas los valores positivos de la mujer natural *roussonian*. Involucradas en la naturaleza, son todas ellas ejemplos de vigor espiritual y de pureza de alma, y soslayan en muchas ocasiones los convencionalismos sociales. Ver MONTERO PAULSON, Daría. “El grupo de la mujer natural en la obra de Galdós “ *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Noviembre, 1993, nº521, págs. 6-22.

³⁵⁵ MONTERO PAULSON, Daría. Opus cit, p. 9 y 13.

doméstico vivido por María y su esposo León Roch, cuando ella trata de recuperarlo a través de un indecoroso episodio, y acude en su busca ataviada con lujo estrepitoso en una nada sutil puesta en escena, donde cobra protagonismo su belleza a través de la ostentación desmesurada de ropas y joyas, *de cortesana*.³⁵⁶ Es ésta una actitud que echará por tierra la sincera reconciliación y el gesto definitivo de la tragedia: “*Empezó a vestirse. Los trajes, los sombreros, los zapatos y demás prendas que había traído Pilar estaban arrojados sobre las sillas. Si no presidieran en la estancia tres cuadros distintos del patriarca San José, creyérase que aquél era el gabinete de una mujer de mundo, después de una noche de festín*” (Cap. 15 Parte Segunda, p. 270).

La seductora sigue con ritmo iniciático su arreglo personal, supervisando los colores de las finas medias de seda y cubriendo sus hermosas piernas con unas de color azul “...y las sujetó con ligas del mismo color”; sin olvidar el calzado: “*¿Bota o zapato?...¿Gloria o Infierno?... El coturno fue desechado, al fin, después de una acaloradísima discusión interna. Venció el zapato alto, de cuero bronceado, de tacón Luis XV y hebilla de acero; una verdadera joya.*” (P. 270)

Venus, Dafne, Melibea, así define el narrador la belleza clásica que encierran sus piernas y sus pies, tan expresivos éstos como el rostro; enseguida, será el avío del talle y el cabello, corsé y peinado, en este orden de premura y necesidad, pues advierte la propia María, entre pensamientos, lo imposible de hacer a un tiempo ambas cosas “*A veces la primera es del dominio de la fuerza; la segunda, de los augustos dominios del arte*” (p. 270). Una vez ajustado el corsé sin dificultad y bosquejado el peinado que le hiciera su doncella María Egipcíaca se viste el “...*vestido princesa de gro negro con combinaciones de terciopelo y faya pajizo claro* “...El sombrero, guarnecido de velo sobre el rostro, y los guantes, realzarán la belleza exultante y misteriosa de esta mujer cuyas ropas, prestadas por la amiga, se transforman en inquietantes premoniciones: “*¿Qué misterioso simbolismo de pasión en aquel negro del terciopelo con golpes de seda de un pajizo lívido!...¿Qué ojos tan verdes, tan melancólicos, y, al mismo tiempo, cómo escondían bajo la tristeza la amenaza, la venganza bajo el dolor, bajo la caricia el puñal!*”(p. 271). En este párrafo se advierte la hermosura aciaga, casi demoníaca, de esta beata odalisca cuya presencia anuncia la fatalidad de la belleza, tan cara a la

³⁵⁶ ¿*Cortesana*? Así titula Benito Pérez Galdós el Capítulo 15 de la *Parte Segunda* en el cual se describe el enfermizo acicalamiento de María durante los prolegómenos del trágico episodio.

literatura fin de siglo, y tan cercana a la iconografía europea del momento, como la de los pintores prerrafaelitas: una imagen, síntesis de la Galatea sumisa creada por Pigmalión y de la mujer fatal representada por Salomé.³⁵⁷

Pero la definición categórica de María Egipcíaca viene de la mano de Ramona, Monina, la pequeña niña de Pepa Fúcar quien al verla llegar buscando a León Roch, pensó con su infantil ingenuidad que era una muñeca grande, vestida como una señora, y que “*avanzaba hacia ella sin parecer que andaba, sino que la movían resortes debajo de la falda, y llegaba hasta ella, se inclinaba, doblándose por la cintura...*” (p. 275). Focalizada toda la atención en el pensamiento de la niña, sin lugar a dudas, descifra el misterio de esta hermosa mujer a través de su apariencia; una apariencia ajena a ella misma, pues todos y cada uno de sus indumentos, de sus guarniciones preciosas, de su peinado y hasta de las prendas más personales fueron prestadas y acomodadas por su madre y Pilar de Tellería. Porque, como se señaló en párrafos anteriores, María vestía hábito durante los últimos meses de convivencia con su esposo,³⁵⁸ aunque durante los primeros años de casada militaba en *la cuadrilla de la devoción elegante*, preocupada de satisfacer su espléndida belleza mediante el lujo de la indumentaria: “*De su alma cuidaba muchísimo, porque gustaba de agrandar a su marido; de su casa, poco; de su esposo, nada; y el resto del tiempo lo consagraba al trabajo intelectual y práctico que le exigían varias congregaciones piadosas..*” (p. 88); incluso se permitía el dispendio de gastar grandes sumas de dinero en lujosos vestidos, cuyos honorarios ella anotaba indistintamente junto a otros gastos de índole más piadosa: “*...Sí, queridito: he gastado más de la cuenta. ¿A ver?...Los tres vestidos, diecisiete mil; el triduo, cuatro mil...La novena que me correspondió, diez mil...La tapicería nueva de mi alcoba...de eso has*

³⁵⁷ SMITH, Alan E. “Galdós y la imaginación mitológica: la Historia de Pigmalión” *IV Congreso Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, 1990, p. 314. <http://mdc.alpgc.es/galdosianos> Cita este autor la obra de GAY, Peter :*Education of the Senses* Vol. I of *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*. New York & Oxford. Oxford UP, 1984. Y reseña que mientras los artífices, literatos y pintores mencionados por Gay se muestran desde posturas contrarias y antagónicas respecto a la mujer, Galdós recrea a su mujeres desde un punto de vista solidario

³⁵⁸ “*Vestía la señora una bata de color más bien tirando a ratón que a liebre, y de exagerada sencillez y tosquedad. Estaba algo pálida, con amarillez más propia de desaliño que de mortificación*” p. 162. La transformación radical de María se produjo al morir su hermano Luís Gonzaga; le prometió a éste una vida ascética alejada de todo lujo.

tenido tú la culpa por burlarte de los angelitos blancos jugando con espigas azules.”
(p. 90)

Su transformación de mujer de belleza fascinante hermoseedada además por el lujo y la indumentaria, a la figura de asceta y ermitaña que ya aparece en el Capítulo 3 de la Parte Segunda, *María Egipciaca se viste de pardo y no se lava las manos*, evidencian la evolución de un espíritu pobre enardecido por el cascarón de la religión: superstición y mojigaterías. La falta de aseo, el acudir constantemente a la iglesia, el descuido de su persona, la creencia en milagrerías de ungüentos, como la del *perolito sevillano*, hacen de esta María Egipciaca, el nombre también es todo un símbolo, la personificación de una religiosidad ingenua, supersticiosa y pueril que ha formado parte de la sociedad burguesa del siglo XIX. María Sudre es llamada *María Egipciaca*³⁵⁹ por el autor de la novela en el cap. 8 de la Parte Primera, todo un símbolo, un nombre alusivo a la santa eremita y perdularia, pero esta mujer definida por uno de los personajes masculinos como una *diosa*,...*¡Qué cabeza!...¡Qué aire y qué trapío!*(p. 20) se convierte durante los últimos meses de su matrimonio con León Roch, escasamente dos años, en una vehemente *Josefina*, inmersa en la oración y en aquello que Galdós define como los prodigios y curaciones *místico-farmacéuticas* a base de obleas y mantecas;³⁶⁰ sin olvidar su fragilidad emocional, cercana a la de Madame Bovary o a la de *La Regenta*, Ana Ozores. Para algunos estudiosos María: *experimenta una transformación, de santa*

³⁵⁹ La primera vez que es llamada María Egipciaca en la novela es a través de la boca de Pepita Fúcar: “...sentí mucho no ver cara a cara a tu futura esposa, María Egipciaca.” (p. 36): Su nombre se relaciona con la santa anacoreta que permaneció más de cuarenta años en el desierto, al otro lado del río Jordán. De vida disipada, esta mujer egipcia que vivió durante su juventud en Alejandría, viajó a Tierra Santa para venerar los restos del Señor y allí, en Jerusalén, y tras algunos hechos milagrosos se retiró al desierto donde hizo vida de ermitaña sin encontrarse con ningún ser humano, salvo con el abad Zósimo quien le dio la comunión el último día de su vida. Vivió a finales del siglo III en tiempos del emperador Claudio. Ver DE LA VORÁGINE, Jacobo. *La Leyenda Dorada, I. Alianza Forma*. Madrid, 1984, p.p. 237-239

³⁶⁰ Los *Josefinos* eran los miembros de la Asociación de San José, Patrón de la Iglesia, para la salvación y protección del Papado. El *perolito sevillano* alude a un milagro acaecido en torno a 1873 vinculado con la familia Oliva-Palomino; una criada de esta familia dio de comer en una cacerola las sobras de comida a un vagabundo de presencia venerable que desapareció, tras advertir a la asistenta que dicho cacharro obraría milagros. Este suceso apócrifo o verdadero se popularizó rápidamente, integrándose en pocos años en el acervo de la religiosidad ultramontana. Relatado en la obra de CAVESTANY, Genaro. *Memorias de un sesentón sevillano*. (2 Tomos)Sevilla, J. Díaz, 1917

*cortesana, para recuperar a su marido, y cuando lo considera una tarea imposible, sucumbe a una enfermedad nerviosa (fiebre y congestión cerebral) seguramente como consecuencia de otra anterior, que es la histeria.*³⁶¹

5.2. JERARQUÍA Y RANGO ESTÉTICO: NOBLEZA Y MESOCRACIA

El resto de damas que asoman a la narración, poco o nada aportan, pues tanto la madre de María, la Marquesa de Tellería como Pilar San Salomó, representantes a ultranza de una nobleza despilfarradora y decadente, personifican esa tendencia siniestra y destructiva de la coquetería femenina como síntoma de descomposición moral. En ellas se refuerza el sentido alegórico del traje como vehículo del desorden espiritual de la clase social a la cual pertenecen, una aristocracia frívola donde el exorno femenino se transforma en una tendencia siniestra e inquietante de la mujer, cuyas ropas y afeites van aparejadas a la destrucción de su decoro, de su dignidad y de su entorno. Galdós describe a Milagros de Tellería de manera grotesca, como una caricatura: *“Aquella puesta de sol no era de las más espléndidas. Su cuerpo airoso, y antaño lleno de majestad, se inclinaba ya como presintiendo su bajada a las frías honduras del sepulcro, si bien el férreo costillaje del corsé mantenía en aparente firmeza y redondez aquella desplomada arquitectura. Sus ojos, negros y hermosos, eran lo menos muerto de aquel conjunto moribundo...Su cabello, que del negro andaluz había pasado al rubio veneciano, pasaba ahora del rubio de Venecia a un plateado indeciso y pulverulento.”* (p. 58)

Casi como una gran manifestación coral, una de las escenografías de estética más violenta es aquella donde diversos personajes anónimos se describen con gran crudeza, siguiendo parámetros del gusto de los últimos decenios del siglo; en el Capítulo 1 de la

³⁶¹ MORROS MESTRES, Bienvenido “El personaje de María Sudre en *La Familia de León Roch* de Galdós. Literatura y medicina en el siglo XIX” *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Madrid, Universidad Complutense, 2008, vol. 26, p.165. Este autor recoge una extensa bibliografía sobre los desórdenes mentales y de comportamiento, fruto de la histeria, entre los que destacan de MARTÍN DE PEDRO, Ezequiel. *Manual de patología y clínica médicas* (1876), LANDOUZY, Marc Héctor. *Traitécomplet de l’hystérie* (1846), BRIQUET, Pierre. *Traitéclinique el thérapeutique de l’hystérie*(1859), BRACHET, Jean Louis *Traité de l’hystérie* (1847)

Parte Segunda, *Si el tiempo lo permite*, Galdós irrumpe en una tarde de corrida de toros, donde la muchedumbre vestida de manera homogénea apenas se distingue por los tonos y modulaciones de las voces y expresiones. La uniformidad *de los trajes que crece de día en día, con perjuicio de la estética*, según el narrador, contrasta con la rareza cada vez más frecuente de ver en tales festejos el mantón de crespón, *algunas manchas rojas y amarillas*, junto al consabido abanico y la mantilla blanca prendida y guarnecida de flores, rosas y camelias, rojas y blancas.(págs. 146-147). Repasa los distintos estamentos o capas sociales desde la mantenida o entretenida- *su lujo chillón y su belleza comúnmente provocativa*- a las hembras de dudosa virtud y hermosura, acicalada de afeite y maquillaje que emborronan más que hermean: “*Había caras de peregrina belleza, otras que querían fingirla de impropia manera con aplicaciones de blanquete, carmín y corcho quemado*”; desde la mesocrática familia de comerciantes o notarios hasta la estampa de la *chula rica*, dueña de un próspero negocio, “*...guapa hembra, vistosa, generalmente gorda y con cierta hinchazón de matrona romana unida a la desenvoltura de la maja castiza...hay en la fofa gordura de estas mujeres ...un no sé qué de la depravada estampa de Vitelio , Otón o Heliogábalo; solo que suelen perder el color al oír el morituri te salutant*”(p. 147).

Y en definitiva, la idiosincrasia de unas gentes de toda clase y condición que muestran en una jornada taurina toda la escala estética, que va de la atildada dama joven ataviada de mantilla blanca o aquella que cubre el rostro con el abanico, hasta las ajadas presencias guarnecidas de ostentación y cosmética; “*mucho lujo, una atmósfera de elegancia que se creería emanaba del modo de vestir, del modo de mirar, del modo especial de ser bonita o de no serlo, y que se extendía a todos los objetos, compañeros o accesorios...desde la flor hasta el blanquete, desde la guedeja rubia que el aire hacía temblar sobre la sien, hasta el medallón atento a las palpitaciones del seno, y el guante cuyas costuras reventaban con el aplaudir de las manecitas.*” (p. 148)³⁶²

En este hermoso pasaje se yuxtaponen las modas y aderezos castizos junto a otros elementos de indumentarias que, aun sin describirlos, pertenecen al ámbito de la moda

³⁶² Las primeras páginas de este capítulo anteceden y remiten a *Fortunata y Jacinta* (1885-1887), concretamente a los Capítulos II Y IX de la Primera Parte, “*Santa Cruz y Arnáiz. Vistazo histórico sobre el comercio matritense*” y “*Una visita al Cuarto Estado*”, respectivamente; en estos pasajes literarios se funden la visión realista y casi microscópica del ambiente madrileño y sus gentes, así como la alusión colorista y precisa a la indumentaria femenina, sobretodo, aderezos y prototipos de las clases populares. Ver *Fortunata y Jacinta*. Cátedra. Madrid págs.127 y ss.- 317 y ss.

internacional; una mezcla riquísima en la cual se congregan los distintos estratos sociales en el ruedo taurino; un alarde de descripción naturalista. *La Familia de León Roch* constituye el antecedente inmediato de obras posteriores, sus novelas contemporáneas, en la cual su autor ha recurrido a diversos aspectos relacionados con el vestido para insertarlos en la trama, incorporados como una parte fundamental e ilustrativa del drama. Ya en esta novela la descripción de la vestimenta no es un recurso literario propio del sistema estético y estilístico del realismo del XIX, sino que posee un peso específico y una presencia fundamental; su concepto alusivo y simbólico, su relación alegórica con la decadencia de una clase social, la aristocracia, y su vínculo malsano con uno de sus personajes, María Sudre, hacen del fenómeno de la moda en esta novela una estridente protagonista.

CAPÍTULO III

LA NOVELA ARISTOCRÁTICA: PEQUEÑECES. Y LO PROHIBIDO

6. PEQUEÑECES, REPERTORIO DESLUMBRANTE DE UN BESTIARIO ARISTOCRÁTICO

Publicada en 1890, *Pequeñeces* del Padre Coloma supuso un enorme escándalo en su día pues definió de manera brutal y grotesca la sociedad aristocrática de su tiempo, a través de determinados seres ficticios que bien pudieron ser especulares de otros auténticos del Madrid de la Restauración.

Ambientada durante el reinado de Amadeo de Saboya y escasos años antes de la proclamación de Alfonso XII (1875); su estructura de folletín así como la presencia de unos personajes que simbolizan la decadencia moral de los últimos decenios del Ochocientos, constituye un mosaico alegórico con intención moralizadora.

Reivindicada en la actualidad por su vinculación con las fórmulas estéticas del *esperpento* que años más tarde cultivará de manera suprema Ramón María del Valle-Inclán³⁶³, *Pequeñeces* constituye un repertorio fascinante de modas, costumbres, hábitos de la sociedad madrileña del último tercio del siglo XIX. La descripción de ambientes, la alusión a tejidos o joyas, la narración de fastos y acontecimientos sociales se alejan de las maneras naturalistas para adentrarse casi en un manierismo modernista

Pequeñeces del Padre Luis Coloma sería llevada al cine casi sesenta años después de su publicación como folletín en el *Mensajero del Corazón de Jesús*³⁶⁴

A principios de 1891 se publicó la obra en dos volúmenes provocando un gran escándalo en la sociedad madrileña ya que fue considerada por algunos críticos una novela *en clave*; sin olvidar algunos aspectos escabrosos y escandalosos de la obra, y su moraleja integrista y ultramontana.

Efectivamente, la crítica no fue unánime a la hora de valorar la importancia de una obra literaria que describía descarnadamente la alta sociedad del Madrid, previo a la

³⁶³ Ramón José S. Valle Inclán Peña (1866-1936) es uno de los máximos representantes de las letras españolas del siglo XX. Novelista, poeta, dramaturgo, su obra se sirve del modernismo así como de los postulados regeneracionistas de la Generación del 98. Fue el creador de la estética del *esperpento*. Su serie del Marqués de Bradomín en las *Sonatas* (1902-1905), las novelas del Ruedo Ibérico, entre las que descuella *La Corte de los Milagros* (1927), los dramas *Luces de Bohemia* (1920) o *Los cuernos de don Friolera* (1926) son algunos títulos de una producción literaria abundante y extraordinaria.

³⁶⁴ COLOMA, Luís. *Pequeñeces*. Edición de Rubén Benítez, Madrid, Cátedra, 1987, p. 19

Restauración borbónica. Su autor, Luis Coloma, vinculado a la aristocracia andaluza, que en su madurez ingresa en la Compañía de Jesús, fue un escritor notable perteneciente a la órbita naturalista aunque con una carga religiosa determinante³⁶⁵ Su estilo rezuma, al menos en la obra que nos ocupa, integrismo religioso y político junto a una aderezada base de populismo. Sin embargo, la galería de personajes y la descripción de los distintos cuadros ambientales acerca de acontecimientos políticos o sociales, pese a que no sigan una unidad temática sólida, ofrecen una sazónada visión de la *high life* madrileña de la segunda mitad del Ochocientos.

No es la primera vez que se aborda en un texto literario las peculiaridades la forma de vida o la idiosincrasia de una determinada clase social; Galdós en *Lo Prohibido*, Armando Palacios Valdés en *La Espuma*, el marqués de Figueroa³⁶⁶ con *La Vizcondesa de Armas* o José M^a de Pereda en *La Montálvez* reflejaron en su día el ambiente aristocrático y decadente del Madrid de la Restauración; todas fueron publicadas en 1891, salvo *Lo prohibido* (1884) que es obra de mayor envergadura, escrita años antes y que no está catalogada como novela aristocrática, y todas ellas ratificaron y abonaron el terreno para la aparición de aquella que sería considerada como la gran novela sobre la alta sociedad madrileña, capaz de acrisolar el estilo directo y naturalista, la descripción jugosa de los personajes y su entorno y, sobretodo, el propósito moralizador.

El marqués de Figueroa apuntaba: “*En Pereda, a través de La Montálvez, se descubre al provinciano montañés; en Palacio, al tertuliano de la cervecería; en Valera, al mundano académico...El Padre Coloma es por instinto verdadero aristócrata...sin rodar por salones y teatros, acierta más que ninguno.*”³⁶⁷

Evidentemente no toda la crítica fue unánime, y en general “Pequeñeces” fue apreciada como una obra menor escrita por un autor mediano³⁶⁸ a pesar de sus

³⁶⁵ HORNEDO, Rafael María “El Padre Luis Coloma. Estudio biográfico y crítico” en *Obras completas del P. Luis Coloma*. Madrid, 1960, págs. VII-LXXXVIII

³⁶⁶ Juan de Armada y Losada (1861-1932), cultivó, aparte de la novela, el periodismo colaborando con *La España Moderna* y *La Ilustración Española y Americana*. También fue un destacado político conservador.

³⁶⁷ MARQUÉS DE FIGUEROA “La novela aristocrática” en *La España Moderna*, Año III, nº33, septiembre de 1891, págs.. 58 y ss.

³⁶⁸ No hay que olvidar que Luis Coloma pertenece junto a Salvador Rueda, José Octavio Picón, Ortega y Munilla o el marqués de Figueroa a una segunda generación de autores naturalistas de menor prestancia literaria y tendentes a otras fórmulas estéticas BENÍTEZ, R., Opus cit. p.33

redundancias sensuales y ásperas; y con todo ello, hubo quien solamente supo ver la propaganda de un catolicismo ultramontano y su acerado enfrentamiento al liberalismo.

El autor construyó su obra sobre la estructura de la sátira mordaz creando un retablo alegórico donde se iban insertando formas y vidas grotescas, historias y secuencias inspiradas en la picaresca del Siglo de Oro y alejada de la narrativa contemporánea finisecular, pese a su estética esperpéntica³⁶⁹.

Particularidades que no siempre fueron bien acogidas, unas veces por la vehemencia o agresividad de la narración, otras, sencillamente por su escasa calidad literaria; sin olvidar otros aspectos francamente nefastos para la estructura de la obra como la de las apostillas moralizadoras y didácticas: “*Y otro gravísimo defecto suyo, que acusa, inexperiencia o equivocación muy grande, es ese salir continuo del autor en todas las escenas del libro, con moralejas y digresiones inocentes que el lector de gusto no lee, y si las lee, le causan el efecto más deplorable del mundo, como si de repente se convirtiera la obra en un Amigo de los niños. Si el P. Coloma quiere echar sermones, escríbalos en buen hora, con la corrección debida, y regáuelos a los piadosos cristianos para bien de sus almas*”³⁷⁰

Una de las más ecuanímes y a la par ferviente admiradora de Luis Coloma y su *Pequeñeces* fue, sin lugar a dudas, Emilia Pardo Bazán; la autora, en la cúspide de su carrera, rebasada ya casi por entero su etapa naturalista e inmersa en los parámetros estéticos que fluían a su obra desde el simbolismo espiritualista hasta el decadentismo o el modernismo. Su producción literaria era ya entonces pródiga en diversas manifestaciones y géneros, desde el periodismo o el diario de viajes hasta la narrativa corta y desde el artículo o columna periodística al ensayo.

Para doña Emilia, *Pequeñeces* era obra completa, con algún desacierto encubierto con creces, gracias a la descripción pormenorizada de sus personajes; y de entre todos ellos, descollando la figura de Curra Albornoz³⁷¹ “*...complicada, decadente y*

³⁶⁹ BENÍTEZ, Rubén. Opus cit. p. 35

³⁷⁰ *La Ilustración Hispano Americana*, Barcelona, 21 de junio de 1891, Año XII, Nº 555, págs.. 387-390.

³⁷¹ La crítica no siempre fue tan benévola con este personaje literario; el escritor canario Baltasar Champsaur decía de ella: “*Curra Albornoz es un personaje incompleto, y falso en muchos puntos, orientado como el autor ha querido, por el lado del rebajamiento y de las vilezas, encanallado exageradamente, sin respetos ni á las mismas tradiciones de su estirpe, en detalles en que no pueden nunca faltar. El P. Coloma, en esto de hacer vivir un carácter en toda su plenitud y desenvolvimiento, se*

*asombrosa....¡la mujer más mujer acaso de la moderna novela hispana!...Currita siempre es gran señora, ...Quien así contonea una figura tan real, tan matizada, tan fina de nervios y tan ligera de sangre, es el primer perito en psicología femenil que existe en España*³⁷² La escritora, además, por esos años escribió un interesante ensayo sobre “La mujer española”(1889) para una importante publicación londinense, el *Fortnightly Review* ; un año después saldría a la luz dicho ensayo en España y en distintos números de la revista del editor Lázaro Galdiano, *La España Moderna*. En su estudio elaboró un profundo e interesante análisis de la mujer en nuestro país a través de las distintas clases sociales: el pueblo llano, la burguesía y la aristocracia. La escasa educación y pobre formación intelectual, la ligereza de costumbres sociales, pero también la elegancia, la inteligencia³⁷³, el mecenazgo, el proteccionismo caritativo y la

ha quedado á la puerta de la novela de nuestros días” La Ilustración Hispano Americana, Barcelona, 21 de junio de 1891, Año XII, Nº 555, p.p. 387-390.

Por no mentar a Juan Valera quien escribió un precioso y jocosos texto titulado *Pequeñeces...Currita Albornoz al Padre Coloma*

³⁷² PARDO BAZÁN, Emilia. “Un jesuita novelista (El P. Luis Coloma)” en *Nuevo Teatro Crítico* Año I, Nº 4, abril de 1891, p.p.68-69

³⁷³ A este respecto, doña Emilia modificaría, o mejor, puliría algunas reflexiones abocadas en su estudio sobre la mujer española, en lo concerniente a la aristocracia. En 1891 doña M^a del Rosario Falcó Osorio, duquesa de Alba y XXI Condesa de Siruela publicó *Documentos escogidos del archivo de la Casa de Alba*; por este motivo la escritora le dedicaría una loable reseña: “*Mas cuando escribí aquel estudio, no conocía de V., sino la mujer elegante, la sportwoman, y a esa quien debía retratarla no era yo, sino Raimundo Madrazo, como él supo hacerlo, envuelta en rica falda de terciopelo, con las históricas perlas descansando en el airoso corpiño, y la fina nota del arrogado guante de Suecia....Fuerte y reflexiva ha sido V., señora, al interesarse por el pasado y por el presente a la vez: el pasado que son los timbres de su casa; el presente, que es la ciencia histórica, la cual hoy más que nunca estima y aprovecha esos materiales de primera mano. Fuerte y reflexiva ha sido V. al no ceder ni al más diligente archivero, ni al más celebrado erudito la palma de ofrecer y representar al público este tesoro. Fuerte y reflexiva al no temer a la consabida mancha. Esa mancha, se lo ha recordado a V. el señor Pérez de Guzmán, ...esa mancha resplandece en frentes, no más patricias que las de V., porque no cabe más, pero sí muy patricias, y hasta regias. La aureola de Santa Teresa es de tinta transformada en luz*” PARDO BAZÁN, Emilia “A la duquesa de Alba. Con motivo de su libro” *Nuevo Teatro Crítico*. Año I, nº7, julio 1891, p.p. 73-75

devoción religiosa serían algunas características de la aristócrata española, extensivas algunas de estas cualidades a los otros grupos sociales (clases populares y burguesía)³⁷⁴

6.1. REPERTORIO DE MODA FEMENINA EN PEQUEÑECES.

Se describen en la novela situaciones y escenas totalmente verosímiles, pues no hay que olvidar la procedencia aristocrática de Coloma y el ambiente en el que se desarrolló durante casi toda su mocedad. Así, en una de las primeras escenas de la novela se detalla el *fumoir* de la duquesa de Bara³⁷⁵ "...tenía sobre las faldas, sin anudarlo, un delantillo de finísimo cuero y elegante corte, para preservar de los riesgos de un incendio los encajes de su *matinée* de seda cruda." (p.68) Una estancia donde varios aristócratas murmuran sobre la Albornoz y su adhesión a la casa Saboya, tras conocerse que será la camarera de la reina M^a Victoria.

La primera aparición de Curra, es soberana. Se describe de la siguiente manera la aparición en escena de su protagonista: "A través de la puerta de *fumoir* vieron todos adelantarse, por el salón vecino, a una dama muy pequeñita, flaca, que caminaba con menudos pasos sobre sus altos tacones, dando golpecitos en el suelo con el regatón del largo palo de su sombrilla de encajes. Tenía el pelo rojo, el rostro lleno de pecas, y sus pupilas grises eran tan claras que parecían borrarse a cierta distancia, haciendo el extraño efecto de los muertos ojos de una estatua" (p. 80)³⁷⁶ Un carácter físico nada destacable si no fuera por el cabello, rojo, símbolo inequívoco en la fisionomía tradicional cristiana de lo demoníaco y venusino³⁷⁷ y los matices grisáceos de sus pupilas, sin mirada expresiva, de estatua, de ser inanimado.

³⁷⁴ PARDO BAZÁN, Emilia. *La mujer española y otros escritos*. Edición de Guadalupe Gómez Ferrer Morant, Valencia, Cátedra, Feminismos, p.p..83 y ss.

³⁷⁵ Era costumbre además en algunas casas aristocráticas la existencia de varias estancias o ambientes, tales como las salas dedicadas a fumar, las estufas o *la serre*, la chocolatería, etc.,. De las más populares y reproducidas en la prensa de la época fueron las existentes en el palacio de Fernán Núñez. Nótese además como los términos en francés evidencian por parte de las clases altas, los préstamos extranjeros a todos aquellos aspectos vinculados con una determinada forma de vida exclusiva

³⁷⁶ Considero que la protagonista de *Pequeñeces* es un antecedente algo sesgado de la *femme fatal* de la literatura finisecular española. Este prototipo de mujer decadente tendrá su personificación neta en la Espina Porcel de *La químera* (1901) de Pardo Bazán.

³⁷⁷ CIRLOT, Juan Eduardo *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona, 1992, p. 111, cita a JUNG, Carl Gustav *Psichologia e Alchimia*, Roma, 1950

Sin lugar a dudas, un acontecimiento destacable en la novela y que se relaciona con determinados acontecimientos históricos de la época fue la protesta de la aristocracia durante los primeros meses del reinado de Amadeo de Saboya: las damas acudían a la Fuente Castellana, tendidas en sus carretelas, con clásicas mantillas de blonda y peineta de teja, y la flor de lis, emblema de la Restauración borbónica(p.72); otros autores como Galdós o Pardo Bazán también aludirán de refilón en algunas obras, verbigracia, *La desheredada* (1881) o *Insolación* (1889), respectivamente. Pero se ha de señalar que Coloma refiere estos acontecimientos en más de un capítulo del Libro Primero y con todo lujo de detalles: “..Para ello, todas las señoras acudirían aquella tarde a la Castellana con las airosas mantillas españolas y las clásicas peinetas de teja, que era ya señal convenida de valiente protesta; y a la noche siguiente, él, Butrón mismo, daría un gran baile en honra de Currita, de puro carácter político, al cual podían ya darse por convidados todos los presentes...Las señoras lucirían todas, en la cabeza, la flor de lis, emblema de sus esperanzas; los caballeros, un lazo blanco y azul en el ojal del frac, colores propios y significativos de los desterrados Borbones” (Cap. VII, p. 131)

Las referencias a la moda en el texto de Coloma son muy precisas y casi siempre responden a un sentido alegórico o simbólico; así, cuando aparece un personaje femenino misterioso, Mademoiselle Sirop (Monique), amante del marqués de Sabadell, se enfunda en un traje de terciopelo negro con camelias rojas, uno de los personajes femeninos de la novela exclama (...) *Negro y encarnado,, ¡Malo! Los colores del diablo* (p. 274).

Currita es, tal y como de manera jocosamente la describe Emilia Pardo Bazán, parafraseando al mismo Coloma, una *guindilla confitá* a la que todos rinden acatamiento, objeto siempre de admiración e imitación, ya que sus propios despistes e intrascendencias llegan a convertirse en *moda*, como cuando se presentó en la ópera con guantes de distinto color, blanco y negro, por no haber tenido tiempo de decidir qué color iría bien con su traje negro. Una ligereza de la cual tomó buena nota la sociedad de su época, y que fue interpretada como una insólita novedad. (p.172)

El Padre Coloma en lo referente a la suntuosidad y elegancia de Currita y sus veleidades es fulminante: “Vióse entonces claro como nunca la funesta influencia que ejerce en una sociedad entera una de esas reinas de la moda que comienzan escotando los trajes y acaban escotando las costumbres” (p.416).

Ni Curra Albornoz ni ninguna de sus aristocráticas amistades son descritas de manera suntuosa y pormenorizada; apenas escasean preseas y objetos bellos, mas que para denostar a la nobleza, cuyo factor eficaz y motor es la protagonista, Curra. En ella se acrisola toda la decadencia, la descomposición y el escándalo de un grupo social, manifestándose en esta historia *la mujer como el elemento clave en la valoración del estado moral de la sociedad*³⁷⁸; el mismo título alude a esas bagatelas e insignificancias en el que creen deslizarse sus protagonistas: "Menudencias, chismografía, vida diaria hecha de pequeñeces de las que cabe deducir cosas serias...tal parece ser la fórmula de Coloma en su novela, muy de su siglo por ser espejo de un tiempo pendiente de la insignificancia y del detalle"³⁷⁹ En realidad, una antonimia que alude con sarcasmo al caos moral en el que resbalaron casi todos sus personajes.

6.2. EPÍLOGO

La novela aristocrática, o de *alta sociedad*³⁸⁰ constituye un subgénero importante dentro del panorama de la literatura española de finales del Ochocientos; en *Pequeñeces*, el hilo conductor es la intriga política con la inclusión de cuadros o escenografías de inspiración naturalista, aunque aderezadas con los sesgados comentarios y digresiones moralizadoras y tendenciosas del narrador; algunas escenas memorables como la escena del *fumoir*, la protesta contra el rey Amadeo de Saboya, algunos retazos de la silueta empingorotada de Currita Albornoz y la devastada capilla de su palacio fueron en su día reprendidas con la gracia inteligente de Juan Valera: "¿Cómo, si no soy una bestia, si gusto de los objetos elegantes y artísticos, si presumo

³⁷⁸ . RAGALA, Souad " La aristocracia española en la narrativa de la Restauración. *Pequeñeces, la Montálvez, La Espuma*" *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº 29, 2004, p.167

³⁷⁹ BAQUERO GOYANES, Mariano " La novela española en la segunda mitad del siglo XIX" *Historia General de la Literatura Hispánica*, Vol, 5, Barcelona, 1958, p. 88

³⁸⁰ PENAS, Ermita "La espuma, de Armando Palacio Valdés, como novela de alta sociedad" *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XCI, 2015, p.p.163-174 Utiliza la autora la etiqueta de *novela de alta sociedad* en lugar de *novela aristocrática*. El estudio se refiere a la obra de Palacio Valdés, *La Espuma* (1890), pero nombra a *vuela pluma* las principales del género. *Pequeñeces, Lo prohibido, La mujer de todo el mundo* (Alejandro Sawa, 1885) y *La vizcondesa de Armas* (1887, Juan Armada Losada), entre otras.

de noble, si soy cristiana, a pesar de mis culpas, y me persigno o me santiguo cuando paso por delante de una iglesia, he de tener abandonado mi precioso oratorio, hasta el extremo de que sirva de gallinero? No se concibe; es absurda semejante suposición. Lo natural es tener muy cuidado y limpio el oratorio, y enseñar con satisfacción de mi vanidad los cuadros, las estatuas y las joyas que en él hay”³⁸¹

7. LO PROHIBIDO

7.1. COLECCIONISMO Y BURGUESÍA PLUTÓCRATA

Entre 1884 y 1885 escribió Benito Pérez Galdós *Lo prohibido*; en esta obra el naturalismo de Zola ha dejado impronta manifiesta a través de la degradación de los personajes inmersos en unas coordenadas hereditarias y sociales complejas; se contempla una sociedad frivolidada donde impera el adulterio, la falta de moral y la hipocresía; la novela, concebida a la manera de diario íntimo o memorias, narra la estancia en Madrid de un rico andaluz y las turbulentas relaciones que llega a mantener con sus primas: M^a Juana, Eloísa, y Camila. A la manera de los cuentos y romanzas tradicionales, o bien siguiendo la simbología trina de la tradición judeo cristiana, o bien un refinamiento en torno a las Tres Parcas, estas tres mujeres formarán parte de la vida del protagonista- un *dandy* cosmopolita- que relatará en forma de memorias la seducción y abandono de las dos primeras, y la resistencia honesta de la pequeña, por la que llegó a sentir verdadera adoración³⁸²

Una de ellas, Eloísa, personificará la frivolidad y una avidez desmedida por la riqueza (pasión suntuaria), compendio de mujer liviana integrada en aquello que se denominó *dolce far niente*, pareciendo su caracterización una prolongación psicológica de Rosalía de Bringas, aunque cubierta con pátina mundana y cercana a las exquisiteces y desvaríos de algunos *modelos* de fin de siglo. Pero más cercana en el tiempo, para

³⁸¹ VALERA, Juan *Pequeñeces...Currita Alborno, al padre Luis Coloma* O.C. Aguilar, Madrid, 1949, T.II Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

³⁸² ESCOBAR BONILLA, M^a del Prado “Análisis de Lo prohibido. El asunto, los personajes y el tratamiento del tiempo” *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* Vol. 1, Cabildo de Gran Canaria, 1993, p.p. 127-128

algunos autores, el personaje de Eloísa es un trasunto precursor de Augusta de Orozco, protagonista de *La Incógnita* (Galdós, 1889): María Juana, la hermana mayor, con la cual mantiene una corta relación platónica, representa la estabilidad burguesa mientras que a Camila, la menor de las tres hermanas, no logrará seducir y de la cual se mantendrá enamorado hasta el final de sus días. José M^a Bueno de Guzmán, seductor empedernido, veleidoso en amores, de sensualidad desordenada, no solo posee una tara hereditaria y enfermiza sino que su tendencia a desear aquello que le está vedado por las leyes humanas o divinas, le convertirán en un espíritu contradictorio y caprichoso: “*Las causas de su carácter las deduce José María de su propia constelación familiar, por lo cual la describe pormenorizadamente desde el principio: inglesa la madre, andaluz el padre; católica, rígida y rigurosa ella, como su familia de origen; apasionado, lascivo, osado y sensual él.*”³⁸³

La figura de Eloísa, sin duda el personaje femenino más interesante para el tema que nos ocupa, encaja con los registros sociales que le tocó vivir a la mujer de los últimos decenios del ochocientos en determinados ambientes, cual es el de la alta sociedad madrileña. Sin llegar a las conclusiones esteticistas de Oscar Wilde o Joris Huysmans,³⁸⁴ Galdós apunta maneras de estudiado naturalismo, armonizado con ciertos recursos del pre-decadentismo, reflejado a través de la observación de círculos esnobistas de refinado culto a todo lo suntuario: obras de arte, mobiliario, cerámica, joyería, indumentaria...Galdós incurre en la descripción de esos ambientes cosmopolitas atestados de carísimas y valiosas obras; incluso llega a expresar opiniones más o menos certeras sobre tal o cual artista contemporáneo o sobre el coleccionismo de su tiempo.

Retazos referidos a la pintura costumbrista, a la de asunto histórico o a la simbolista, desde Emilio Sala, a Meissonier, Pradilla, o Alma-Tadema, desde Muncaksy

³⁸³ ONTAÑÓN DE LOPE BLANCH, Paciencia “Simbolismo en Lo prohibido de Galdós” *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*; (Coord. VILLEGAS, Juan); Vol. 5, 1994, p. 264

³⁸⁴ Oscar Wilde (1854-1900) es uno de los máximos exponentes del decadentismo literario; cultivó casi todos los géneros literarios descollando, de entre sus obras, *El retrato de Dorian Gray* (1891), *El abanico de Lady Windermere* (1892), *Salomé* (1893), *La importancia de llamarse Ernesto* (1895), *De Profundis* (1897) o *Teleny* (1893). Joris Huysmans (1848-1907), escritor francés perteneciente a los movimientos literarios vinculados con el simbolismo y el esteticismo; una de sus obras *À Rebours* (1884) es considerada uno de los principales manifiestos del decadentismo.

a Francisco Domingo Marqués,³⁸⁵ sin olvidar las piezas de alta joyería, porcelana o mobiliario; todo ello advierte al lector de que por boca del propio protagonista y narrador, el escritor llega a ejercer de auténtico crítico de arte:³⁸⁶ “*Sorprendióme ver en su gabinete dos países de un artista que acostumbra cobrar bien sus obras. En el salón vi además un cuadro de Palmaroli; una acuarela de Morelli, preciosísima; un cardenal, de Villegas, también hermoso...una cabeza inglesa, de De Nittis; otra, holandesa, de Román Ribera, y una graciosa vista de azoteas granadinas de Martín Rico. Pregunté a Eloísa cuánto le había costado aquel principio de museo...*” (Cap. VI, I, p.111).³⁸⁷

³⁸⁵ Baste reseñar, en principio, que son numerosos los pintores y escultores contemporáneos españoles y extranjeros que son citados por Galdós en *Lo prohibido*. Emilio Sala (1850-1910) es considerado un importante retratista y pintor de género, así como un notable ilustrador. Meissonier (1815-1891), uno de los más genuinos divulgadores del academicismo francés reducido a pintura de *tableautin* o pequeño formato, fue maestro y difusor de la pintura de género. Francisco Pradilla (1848-1921) considerado uno de los más ilustres representantes de la temática histórica y laureado en la Exposición Nacional de Bellas Artes y en la Universal de París en 1878 por el gran lienzo histórico *Doña Juana La Loca*; también cultivó la pintura costumbrista y la temática de género. Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) se especializó en la antigüedad clásica; en cuanto Michel Lieb Munkácsy (1844-1901), fue un artista adscrito al realismo derivado del influjo de Courbet, se movió en ambientes cosmopolitas de París y Viena. Se especializó en pintura de historia, temática religiosa y hermosos interiores domésticos. Francisco Domingo Marqués (1842-1920) es un pintor ecléctico, influido por el naturalismo barroco, por la obra de Eduardo Rosales y por el impresionismo francés. Pintor cosmopolita, cultivó con maestría la pintura de género.

³⁸⁶ Benito Pérez Galdós ejerció de cronista y crítico de arte en diferentes Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; una de sus obras más relevantes además dentro de este género es *Arte y crítica* Madrid, Renacimiento, 1923: ver PANTORBA, Bernardino de (LÓPEZ JIMÉNEZ, José) *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes* Madrid, J. Ramón García- Rama, 1980; LISSORGUES, Yvan, SOBEJANO, Gonzalo *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, Positivismo, Espiritualismo*. Presses Universitaires du Mirail, Collection Hespérides, 1998

³⁸⁷ En este párrafo correspondiente al sugestivo Capítulo VI, titulado *Las cuatro paredes de Eloísa*, aparece por primera vez en la novela, y creo que única, por ejercer el narrador de auténtico crítico de arte, una relación de notables pintores españoles e italianos; todos ellos contemporáneos, algunos marcados por el influjo de Mariano Fortuny y del Impresionismo francés; la mayoría cultivadores del retrato y las escenas de género o de asunto histórico; otros avezados en el paisaje derivado de la Escuela de Barbizon y vinculados a la figura de Genero Pérez Villaamil. Y todos de sólida formación académica: Vicente Palmaroli (1834-1896), artista ecléctico que derivó hacia postulados simbolistas; espléndido autor de escenas cotidianas y retratos. Doménico Morelli, (1826-1901) figura ilustre de la Academia napolitana.

Este capítulo, titulado *Las cuatro paredes de Eloísa*, es todo un alarde del concepto del gusto desarrollado por la alta burguesía y la nueva aristocracia a la sombra de las corrientes estéticas internacionales, donde descollaban artistas de talla, promocionados por marchantes y exposiciones; junto a éstos, objetos excelentes adquiridos en anticuarios o en comercios especializados. Todos ellos representan ese nuevo coleccionismo mundano que definía el *status* y el prestigio social de quien lo poseía.

En este caso Eloísa, prima y amante de José M^a Bueno de Guzmán, se erige como una compulsiva aficionada al arte de probado refinamiento, que agotará todos sus recursos financieros y los de sus amantes a la busca siempre de la última novedad y el último capricho suntuario. Eloísa no representa el *rol* de mujer burguesa enlazada con la domesticidad de los objetos bellos y cotidianos, presentes en el ámbito más íntimo; su afán coleccionista es macho, masculino, no busca el bibelot o la pieza anecdótica o simplemente graciosa, ella requerirá/demandará siempre lo más original, lo más precioso, lo superior, aquello que represente no solo su rango sino la conciencia de poseer una pieza exclusiva, única, una obra de arte.

Es prolija la novela en el registro de repertorios de cerámica, bronce, mobiliario francés e inglés que solían exhibirse en los expositores y escaparates de *Baudevin* y *Prevost*, *Casa Bach* o *Eguía* (cuyos muestrarios volvían loca a Eloísa): berlina de Binder, piano de Erard, porcelanas de Wedgwood, vasos japoneses de Imaris, platos Hissen, cerámica Kiotto, Satsuma, terracotas firmadas por Carpeaux y Maubach,³⁸⁸

José Villegas Cordero (1844-1921), sevillano que ejerció de director de la Academia española en Roma, cultivó, entre otros géneros, la pintura orientalista; tal y como señala el narrador, realizó algunos retratos de cardenal. Giuseppe De Nittis(1846-1884), pintor italiano seguidor de los postulados del Realismo. Román Ribera (1849-1935), un exquisito pintor caracterizado por la pulcritud de su dibujo y la atención al colorido. Martín Rico (1833-1908), gran paisajista; sus apuntes de ciudades españolas e italianas (Segovia, Granada, Venecia) le convirtieron en un arista de renombre. Fue director artístico de *La Ilustración Española y Americana*

³⁸⁸ Jean Baptiste Carpeaux(1827-1875) y Adolphe Maubach (s.s. XIX-XX) fueron escultores. Carpeaux es el artista que realizó algunos relieves y esculturas de la Ópera de París. De Maubach se conserva obra en pequeño formato, bronce y terracotas, representando tipos populares. Sebastien Érard (1752-1831) fue el primer fabricante francés de pianos a escala internacional. La Maison Binder es una importante casa de carruajes fundada en 1804. Porcelana inglesa de Wedgwood, de impronta clasicista y suaves tonalidades imitando a veces camafeos o relieves grecorromanos. Imaris, Kioto o Satsuma son los nombres de distintos tipos de porcelana japonesa; muchas de estas piezas se importaron desde los siglos

Ese desmedido afán por lo distintivo se materializará en notables acuarelas, hermosos apuntes al óleo, cuadros, piezas exclusivas de bronce, terracotas de *Capodimonte* o porcelanas francesas u orientales. Carlos Reyero citará al periodista Pedro Bofill que tan acertadamente discurría acerca de algunos aspectos del coleccionismo: “ *El gusto por rodearse de objetos exquisitos, en particular los que contribuyen al realce personal, se puede considerar propio de esa hermosa mitad del género humano (que) se ha aprovechado de todas las conquistas realizadas sobre la tierra*”³⁸⁹

El contenido rico de su morada será la representación de sí misma; el culto a la apariencia se manifestará en una extraordinaria opulencia de gabinete de museo que inundará toda su vivienda, un caserón heredado de una anciana tía que ella irá transformando al incorporar a sus rancios espacios el gusto exclusivo y *chic* de las grandes casas de la aristocracia europea. Y esta pugna contra las viejas formas de vida y sus antiguallas, de las que únicamente se salvaría un *buen bargueño* y un *Cristo de bronce*, se materializó en “...despejar el terreno, deshacerse de aquellas horribles sillerías de botón de oro y esconder los biscuits y los entredoses de bazar y las arañas de pedacitos de vidrio..” (Cap.VI, p. 111).

Eloísa de Carrillo franqueará la línea que concede protagonismo casi exclusivo a la mujer en la esfera hogareña como forma de vida burguesa,³⁹⁰ para meterse de lleno en el ámbito de la diletante; una vez adquiridas dos pinturas de firmas afamadas, no dudará en exhibirlas en un lugar destacado del salón, cerca de su gabinete, *perfectamente iluminadas de tal manera que las hacía parecer verdaderas personas*;³⁹¹ como señala

XVII y XVIII a través de las Compañías de las Indias Orientales. Hissen o Hesse puede referirse el narrador a un tipo de porcelana alemana. Aparecen también los nombres de diversos comercios especializados de Madrid, hoy desaparecidos.

³⁸⁹ REYERO, Carlos *Fortuny o el arte como distinción de clase*. Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 2017, p. 219, cita a Pedro Bofill en ABC, 12 de octubre de 1919

³⁹⁰ PÉREZ MATEO, Soledad. “El interior doméstico: retrato del coleccionista del siglo XIX” *Actas del Seminário de investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, Vol. 1, p.355

³⁹¹ En este caso se trata de dos lienzos de gran tamaño adquiridos por la protagonista; un *anciano pobre*, de Francisco Domingo Marqués y una *chula* de Emilio Sala; el narrador las describe soberbias. Eloísa llega a exclamar: “*Esto ya no es pintar(...) es hacer milagros*” (Cap. XI, Los jueves de Eloísa, p.155). En este pasaje además, las obras adquieren rango de seres humanos. El fenómeno de la

Alda Blanco, *los cuadros y objetos de lujo se transforman en el centro de atención de los invitados*, que se convierten así en ídolos y talismanes del poder económico.³⁹²

Lienzos de pinceles españoles contemporáneos en aquella ocasión, haciendo uso de un esnobismo que en este caso distinguía y apreciaba ese refrescado naturalismo de la pintura del último tercio del siglo XIX; en otra ocasión, la admiración de tapices antiguos, según los cartones de algún pintor del Quinientos; y en otro de esos *jueves* en los que Eloísa había institucionalizado cenas de rigurosa y campechana etiqueta a la vez, sorprendería con aquel proyecto suntuoso para remozar su vetusto palacete y convertirlo en un remedo de ateneo o academia; Arturo Mérida³⁹³ pintaría un gran friso siguiendo un exhaustivo programa iconográfico de temática clásica enlazada con motivos y símbolos de prosperidad contemporánea: “...*la Filosofía peripatética y el Teléfono de Edison, las Matemáticas de Euclides y la Educación Física de Spencer, el Osirios egipcio y la Vacuna de Jenner, la Geografía de Herodoto y el Cosmos de Humboldt....Euterpe y Wagner*” (Cap. XI, p. 162).

Clarín, en su crítica literaria apuntará certeramente la fusión entre las angustias fisiológicas y las carencias psicológicas, pero sobre todo incidirá en ese deleite

cosificación, es palpable en este capítulo en el cual el narrador, después de describir pormenorizadamente estos dos lienzos, que desde el punto de vista artístico se encuadrarían dentro del naturalismo pintoresquista del último tercio del siglo XIX, apostilla: “*Pero dejemos las cosas que parecían personas, y vamos a las personas que parecían cosas*” (p. 155) l

³⁹² BLANCO, Alda. “Dinero, relaciones sociales y significación en Lo Prohibido” *Anales Galdosianos*, 18, 1983, págs. 61-73 Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2006

³⁹³ Arturo Mérida Alinari (1849-1902) perteneciente a una interesante estirpe de intelectuales españoles, hermano de Enrique y José Ramón, pintor y arqueólogo, respectivamente; fue arquitecto, escultor y decorador. Profesor de la Escuela Superior de Arquitectura y miembro de la Academia de S. Fernando, realizó el pabellón español en la Exposición Universal de París en 1889. Intervino en la restauración de San Juan de los Reyes (Toledo) y en la recuperación de las pinturas de la fachada de la Casa de la Panadería (Madrid); realizó el monumento conmemorativo a Colón en Madrid y su Sepulcro de la catedral de Sevilla; Su labor de arquitecto decorador es muy interesante y se centró en instituciones oficiales, tales como el Ateneo de Madrid o el Congreso de los Diputados, así como en residencias de la aristocracia madrileña (Bauer, Duque de Veragua, marqués de Urquijo, etc.). Ilustró obras de Galdós (Episodios Nacionales), Echegaray o Núñez de Arce. Pedro Navascués lo considera un arquitecto-artesano pues su labor, fundamentada en la integración de todas las artes visuales, se vincula con los postulados de William Morris y la corriente de Arts and Crafts. Ver NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “Arturo Mérida” *Revista Goya*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, N° 106, 1972, págs. 234-241

generalizado hacia “... *todo lo que se refiere al lujo prestado, a las farsas de la pobreza vestida de riqueza, al mundo del agio y otras fases de la vida moderna*”³⁹⁴

Aunque en esa espiral de erudición mundana, esta dama proyectará también la conversión del patio de su casona en arquitectura de hierro y cristal, a la manera de la famosa estufa o invernadero del palacio de Fernán Núñez³⁹⁵: “*La imitación de las grandes casas y el afán de rivalizar con ellas era la demencia de mi prima*” (Cap. XI, p. 162).

La codicia ostentosa de Eloísa Carrillo se filtraría en su vida cotidiana; joven y hermosa, con un marido enfermizo, su romance con el primo José M^a Bueno de Guzmán, contraviniendo incluso las leyes naturales, se materializaría en caprichosos

³⁹⁴ *La Ilustración Ibérica*. Año III, N^o 135, Barcelona 1 de agosto de 1885, p. 490

³⁹⁵ Los Duques de Fernán Núñez constituían una de las casas blasonadas de más predicamento en el Madrid del último tercio del siglo XIX; sus estancias se reprodujeron en *La Ilustración Española y Americana* (1885) por el dibujante Comba: *la serre* o invernadero, la chocolatería andaluza o el salón de baile. Fueron famosos entre la alta sociedad madrileña sus saraos y bailes de trajes. Fue extraordinario el celebrado el día 25 de febrero de 1884, reseñado pródigamente en varios noticieros del momento, donde se describen el palacio de los anfitriones, antiguo Palacio del Conde de Cervellón, la entrada de SS MM los Reyes, la comparsa de señoritas, la Comedia del Arte, los trajes, la cena y el cotillón en *La Época*, 26 de febrero de 1884, Año XXXVI, N^o 11.359; BRAVO Y MOLTÓ, Emilio y SANCHO DEL CASTILLO, Vicente. *Recuerdo de un baile de trajes. Reseña del verificado la noche del 25 de febrero de 1884 en el palacio de los excelentísimos Señores Duques de Fernán Núñez* Madrid 1884, págs.1-63. Detallan los autores la indumentaria de la Duquesa de Fernán Núñez: “...*una elegantísima dama del tiempo de Luis XIV, cuyo vestido, copia exacta de un retrato de una de sus bisabuelas, y confeccionado de un modo maravilloso por Worth, consistía en una falda de brocado de oro, sobre la que caía otra de brocado azul zafiro con delantera de encajes antiguos.*” p. 18. En *El Salón de la Moda* (N^o6, Año I, de 17 de marzo de 1884, p. 46) el gacetillero Kasabal (José Gutiérrez Abascal, 1852-1907) en su columna *Ecos de Madrid* escribe sobre este famoso baile de carnaval en el cual describe algunos trajes del modisto parisino “*Worth tenía ancho campo para dejar vagar a su imaginación; pero llevado por el extravío del que dio él el primer impulso, ha hecho obras amaneradas. El traje de la reina, que pertenecía al estilo mitológico-cortesano de aquella época en que se adornaban los jardines de Versalles con las deidades del Olimpo, ataviadas con pelucas a lo Luis XIV, era un conjunto de profusión indescriptible. Una falda blanca bullonada de plata, con bieses rosa y azules y verde musgo, grupos de manzanas, de hojas, de flores escarchadas, un pesadísimo manto verde musgo ...Worth no ha estado esta vez feliz porque ha abandonado el sentimiento estético que es el manantial inagotable del buen gusto, corriendo tras lo complicado, en vez de buscar lo artístico. El traje más barato que el famoso modisto parisién ha hecho, ha sido de cinco mil francos...*”

regalos, desde un hermoso espejo barroco con fabulosa moldura, hasta una credencia rica de ébano y marfil; y de entre todos los obsequios, las joyas más costosas: “...*pues por el collar de perlas, la riviére de brillantes, una pulsera de ojos de gato, una rosa suelta y varias chucherías, me dejé en casa de Marabini quince mil duritos.*”³⁹⁶

Es en este caso un gran collar o colgante de treinta y seis chatones de brillantes, una *constelación*, realizada por una renombrada casa de Madrid, que Eloísa luciría en alguno de sus famosos jueves (Cap. XI, p. 153). Así, la *riviére* o *colliers de diamants montés en chatons*, collar o pulsera, es un tipo de joya representativa en unos momentos en que los nuevos yacimientos de diamantes, el comercio internacional y la tecnología aplicadas a la joyería, dio como resultado la proliferación de ejemplares de espectacular riqueza y suntuosidad donde destacaban la abundancia y el brillo de la piedra preciosa en detrimento, en muchas ocasiones, del diseño; un diseño formulado en el eclecticismo e historicismo imperantes, y donde se reelaboraban modelos de épocas anteriores desde el barroco hasta los *neos* o las fórmulas orientalizantes.

En cuanto a la *rosa* o el *ojo de gato*, hacen referencia respectivamente, a un tipo de talla del diamante, facetada por el haz y lisa en el envés, y al extenso repertorio de gemas preciosas y semipreciosas, utilizadas por amplias capas de las clases medias;³⁹⁷

³⁹⁶ Cap. IX, págs., 133-134; se cita en este texto a Marabini, afamada casa de diamantistas italianos establecidos en Madrid desde 1860, Romano y Héctor Marabini, padre e hijo, respectivamente Ver CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “Romano (hacia 1830-1896) y Héctor (hacia 1853-1910), joyeros en Madrid” en *Estudios de platería* (Coord. RIVAS CARMONA, Jesús), Universidad de Murcia, 2010, págs. 221-234 *La Joyería española. De Felipe II a Alfonso XIII*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, págs.69-70;; *La Ilustración Española y Americana* Año XXX, Madrid, 15 de mayo de 1886, N° XVIII, *La Época*. Año LIII, 5 de enero de 1901, N° 18166, *Blanco y Negro*. 9 de febrero de 1901, p.22. En *La Época* del 14 de abril de 1896 aparece la siguiente noticia: “ *La duquesa de Nájera, que llevaba magníficas joyas, anunciaba a sus amigos que marchará también a la capital de la vecina República, primer punto de descanso en su viaje a Rusia, el domingo próximo, y oía grandes elogios de la suntuosa diadema que ha construido Marabini, y que lucirá la noble dama en el solemnísimos acto de la coronación del Czar*” (Año XLVIII, N° 16.475)

³⁹⁷ Los chapeados, el oro bajo, el pateado galvánico, la estampación y la galvanoplastia inventada por Charles Christoffle fomentaron la accesibilidad de estos productos suntuarios ya plenamente industrializados y de bajo coste Ver FERNÁNDEZ VILLAMIL, Concepción. *Las Artes Aplicadas /2* Madrid, 1982, p.520 y *La Joyería española. De Felipe II a Alfonso XIII*, Opus cit, p.68

piedras como los granates, muy acordes para su utilización por viudas,³⁹⁸ que estuvieron muy en boga, así como los crisoberilos con irisaciones o cimofanas, piedra semipreciosa conocida comúnmente como *ojo de gato*, que junto a la amatista, el topacio, ópalo, turquesa o aguamarina, constituirían una elegante alternativa o complemento a perlas, brillantes, esmeraldas, granates y esmaltes.

7.2. ELOÍSA, OTRA VUELTA DE TUERCA A LA HEROÍNA GALDOSIANA

En *La familia de León Roch* y *La de Bringas* ya se mencionan casi de pasada, como una referencia difusa y lejana³⁹⁹ el nombre del gran artífice de la moda, Worth; en *Lo prohibido* son significativas y prolijas las referencias al maestro de la alta costura, importantes las ocasiones donde se menciona al modisto para dejar constancia del cosmopolitismo y el marchamo de internacionalización de la moda, eso sí, siempre vinculada a las clases privilegiadas.

En París, Eloísa se impregnará de esa particular elegancia instaurada no solamente en los salones de las casas de modas, sino también en la calle, donde la singularidad de la indumentaria pertenecía a la idiosincrasia parisina, y donde por doquier encontraba bellísimas mujeres vestidas con una elegancia *que cautivaba*.

Un envoltorio de modernidad del cual carecía Madrid, cuyos habitantes más ilustres remedarían todo lo exquisito a través de la importación de costumbres, modas y fórmulas sociales, de forma que esas maneras impostadas creaban siempre un tufillo de falsa apariencia y de provincianismo. En definitiva, una sociedad *cursi*, que con

³⁹⁸ ARANDA HUETE, Amelia. “Panorama de la joyería española durante el reinado de Isabel II” *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. LXVIII. Zaragoza 1997, p. 5.

³⁹⁹ Es en *La de Bringas* donde por vez primera se cita a Worth si nos atenemos a la cronología de la acción (1867-1868) aunque Galdós escribiera esta novela en la década de los 80. Así, al referirse a una costurera, Rosalía comentará: “*Es una infeliz sin pretensiones, pero le da palmetazo al célebre Worth, no te creas...*” p.121 Pero ya se reseñó en otro capítulo que en *La familia de León Roch*, escrita y ambientada hacia 1878, Galdós ya cita al creador de la *haute couture*.

dificultad digería y ponderaba los avances europeos, una sociedad periférica para la cual los modos importados no terminarán de asimilarse más que de una manera superficial⁴⁰⁰

“Ésta se fijaba en la manera de vestir de aquella gente y en la originalidad de sus atavíos. Eran como anuncio vivo de los modistos, que por tal procedimiento hacían público reclamo de las novedades de la estación próxima”⁴⁰¹

La novedad y la elegancia se reflejaban en la *Maison Worth*, donde acudía toda la sociedad europea a adquirir riquísimos trajes, y así quedaría plasmado dicho fenómeno en esta novela: “*En casa de Wort(h) se encontró a la de San Salomó; ... Cada una quería hacer pinitos sobre la otra, anticipándose a llevar a Madrid, lo mejor, lo más bonito y nuevo...*”⁴⁰² Eloísa Carrillo será un fiel exponente de la burguesía madrileña emparentada con el mundo de la oligarquía financiera, viviendo siempre por encima de su fortuna; el estrago económico, la muerte del marido y el abandono del amante, la abocarán a una sucesión casi ininterrumpida de relaciones sentimentales bajo la férula del poder económico; todo ello, concluye uno de los personajes de esta obra, es el mal madrileño, esta indecencia, la ruina y el desequilibrio derrochador “...para que a nuestras mujeres y a nuestras hijas las llamen elegantes y distinguidas...”⁴⁰³

Tal y como Señala Alda Blanco, el final de Eloísa es trágico- como el de Rosalía de Bringas o Isidora Rufete, *La desheredada*-, al convertirse en una mercancía con valor

⁴⁰⁰ ARBAIZA, Diana “Valores fluctuantes: crédito, consumo e identidad nacional en Lo Prohibido de Galdós” *Decimonónica. Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production/Revista de producción Cultural Hispánica Decimonónica*. Vol. 11, Nº 1 Winter/Invierno 2014, p. 7

⁴⁰¹ PÉREZ GALDÓS, Benito. *Lo Prohibido*. opus cit. p. 135. Aquí Galdós, por boca de José María Bueno de Guzmán se adelanta a un hecho que ya a principios del siglo XX será un fenómeno generalizado; como es la incorporación de las maniqués de las casas de moda a acontecimientos sociales. Es casi un vaticinio pues será Paquin la primera que introdujo maniqués en estos actos sociales con el ánimo de publicitar las últimas novedades de la casa en materia de moda. El antecedente inmediato había sido Worth quien utilizaba exclusivamente a su esposa, maniquí también, para lucir en sociedad sus últimas creaciones. Ver CERRILLO RUBIO, Lourdes. *La moda moderna, Génesis de un arte nuevo* Opus cit, p. 67.

⁴⁰² PÉREZ GALDÓS, Benito .Opus cit. p. 136. Pilar San Salomó aparece en *La familia de León Roch* (1878) y *La de Bringas* (1884) como representante frívola y elegantísima de la aristocracia madrileña.

⁴⁰³ PÉREZ GALDÓS, Benito. Opus cit, p 438.

de cambio, pues el dinero ha sido el hilo conductor de su vida hasta caer en la prostitución.⁴⁰⁴

El personaje de Eloísa está pergeñado con muchos matices que la acercan, aun presentando elementos sesgados, fruto de la narración en forma de memorias del protagonista, al tipo de mujer mundana y cosmopolita que años más tarde propondrá Emilia Pardo Bazán en algunas de sus últimas novelas. Es a ojos del lector un ser de notabilísima sensibilidad artística a pesar del abrumador deseo en poseer hermosos y exclusivos objetos, y de la moraleja que encierra su final como mujer.

No roza ni tan siquiera la acepción de *cursi*, muy bien avenida a Rosalía de Bringas; tampoco es una enajenada que cultiva la posesión indiscriminada de cachivaches inservibles, como lo es Isidora Rufete; ni pertenece a esa corrompida aristocracia de la San Salomó o la marquesa de Tellería, henchidas siempre por la novedad *trapística*; Eloísa es una esteta, desde luego le faltan esa displicencia inmoral de la decadente Espina Porcel de *La Quimera* o el misticismo alambicado de la Lina Mascareñas de *Dulce Dueño*. Sus gustos suntuarios sobrepasan el simple valor de aquello que representan para su clase social; desea poseerlos ya no por conferir éstos un determinado *status* social, sino por el hecho de disponer de ellos, de poseerlos, de deleitarse ante su contemplación y de solazarse con ellos. Su padre, al describirla la define así: “*Era de niña tan accesible al entusiasmo, que no nos la llevábamos nunca al teatro, porque siempre la traíamos a casa con fiebre*” (Cap. I, p. 57).

Durante su ruina y enfermedad, sus atavíos son admirados por sus dos hermanas, María Juana y Camila, que revuelven todo su guardarropa bajo la sombra de la admiración y el escándalo a un tiempo:” *-Mira esta falda con delantera de encajes...*

-Y es todo del más rico Valenciennes. Pero ¿esto se lo llegó a poner alguna vez?...

-¿Y este traje negro? ... mira, el sello de Worth. Es uno de los dos que recibió hace poco... ” (Cap. VII, p. 375).

Efectivamente, a partir de 1870 se definirá sin ambages al británico como maestro indiscutible y artista creador, pues una vez disuelta su sociedad con Gustav Bobergh,⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ BLANCO, Alda. “Dinero, relaciones sociales y significación en Lo Prohibido”. Opus cit. págs. 61-73.

Worth incorporará la firma y rúbrica en todas sus creaciones, un sensible cambio que reforzaría el concepto aplicado a un traje, a una *toilette* como obra de autor, fuera del ámbito de la ropa confeccionada o de la producción en serie.⁴⁰⁶

Así pues, una constante en la vida de Eloísa será el refinamiento y la exquisitez que se reflejará no sólo en todo aquello que la rodea, sino también en todas y cada una de sus prendas; su belleza y elegancia quedan corroboradas en algunos pasajes en que es descrita por su amante como verdadero tipo de belleza nacional, pese a recalcarle su fisonomía de ascendencia francesa-“*Estás hecha una francesa*”- ya que, paradójicamente, España en cuestión de novedades seguía todo aquello que viniera de París; esa asimilación foránea, esos débitos de modas y maneras en algunas de nuestras elegantes, concluía en Eloísa con resultado original: “...*noté que estaba vestida con extrema elegancia, de luto, y que se verificaba en ella, entonces como siempre, el fenómeno de conservar su tipo de Sra. española...*”⁴⁰⁷

En *Lo prohibido* brillarán las atractivas descripciones de atavíos femeninos porque en la década de los 80 irrumpe un desmedido afán provocador y las modas van a imponer estilos de originalidad caprichosa, atuendos estrechos con largas colas sólo para *soirées* o vestidos de noche, las faldas adornadas con *pouff*, bollos, lazos, encajes y pasamanería donde el corsé ajustará extraordinariamente el talle.⁴⁰⁸

Sin lugar a dudas, la descripción de Eloísa en una de sus apariciones en la *soirée* del apócrifo palacio de Gravelinas constituye un paradigma del esplendor del traje femenino hacia 1880...*se nos presentó vestida totalmente de encarnado, el cuerpo de terciopelo, la falda de raso, medias y zapatos también de color de sangre fresca, y para que nada faltara, mitones de púrpura. Sólo una belleza de primer orden, de esas que dominan todo lo que se ponen, habría podido salir triunfante de tal prueba, envolviéndose en ascuas de los pies a la cabeza*” (p. 152). Hay pocas páginas en la

⁴⁰⁵ Otto Gustav Bobergh (1821-1881) fue socio de Worth desde 1857 a 1869, instalándose la casa de modas en la Rue de la Paix. El etiquetado ya constituía una característica de sus *toilettes* pero a partir de 1870 se incorporará el logo de Worth con caracteres caligráficos y rúbrica bordados.

⁴⁰⁶ CERRILLO RUBIO, Lourdes. *La moda moderna. Génesis de un arte nuevo* Opus cit, p. 68

⁴⁰⁷ PÉREZ GADÓS, Benito *Lo Prohibido*, opus cit p. 307. La sencillez, la lisura, como algunos escritores definirán, así como la utilización del color negro, como símbolo de la austeridad aparecen ligados a la definición de elegancia española desde el siglo XVI.

⁴⁰⁸ VON BOEHN, Max. Opus cit. p. 132.

literatura española del siglo XIX que de forma tan gráfica y explícita muestre la sensualidad de un atavío de mujer.

En boca de un gacetillero de salón, Galdós alude a un tema que a finales de siglo constituirá todo un fenómeno estético e ideológico, el de *la femme fatale*, pero en *Lo prohibido* mantiene un contenido de impronta naturalista con un tratamiento burlón y mordaz: “...era Eloísa un demonio celestial, el ángel del asesinato, serafín que había encargado a Worth un vestido hecho con brasas de infierno...”.⁴⁰⁹ Sin apartarse de los presupuestos naturalistas ni de las teorías del determinismo imperante, *Lo Prohibido* se inserta dentro de este ámbito especulativo; las hipótesis de la degeneración están en pujanza en la segunda mitad del siglo XIX; se difunden a través de Francia con la escuela naturalista y Zola como principales valedores y divulgadores.⁴¹⁰ A pesar de ello, algunos de los párrafos de esta obra se injertan en el decadentismo y la estética literaria fin de siglo.

7.3. MODA, MODAS Y PRESTIGIO SOCIAL EN LO PROHIBIDO

La silueta femenina no había cambiado mucho desde mediados de los setenta; el *polisón* será el aditamento imprescindible en la *toilette* de una dama, adaptándose dichos artefactos a las nuevas necesidades de la mujer al conseguirse piezas que pretendidamente auguraban una mejor calidad en cuanto a materiales y comodidad, como, entre otros, el *langry*, que se plegaba, o el *higiénico*;⁴¹¹ ambos se distinguían de las rígidas estructuras de la década anterior, y por ello, la figura quedaría estilizada a través del talle muy reducido, que bajaba en pico más abajo de la cintura. Tanto la falda como la sobrefalda se disponían estrechándose cada vez más, y los tejidos fundamentales seguían siendo las sedas, los otomanes, tafetanes, constituyendo la base para ingentes cantidades de adminículos y guarniciones de cintas, pasamanerías,

⁴⁰⁹ PÉREZ GALDÓS, Benito. *Lo prohibido*. Opus cit. p. 152.

⁴¹⁰ ÁLVARO GONZÁLEZ, Luis Carlos. “Lo Prohibido: la teoría de la degeneración en lo literario, lo biológico, lo social” *IX Congreso Internacional Galdosiano*, Cabildo de Gran Canaria, 2009, p. 162

⁴¹¹ LAVER. James. Opus cit, p. 203

plisados, encajes, volantes, flecos...; todo ello en tonalidades consistentes como el borgoña, negro o verde.⁴¹²

Pero corsés y polisones constituyen los elementos que estructuran el cuerpo femenino; y los semanarios de modas mencionan y describen hasta la saciedad todo tipo de adminículos, bien manufacturados o para su confección: *tournure*, enagua y cola *Fedora*, en tejidos *nansuc* (batista de algodón con apresto y cuerpo) y muselina (tejido finísimo de algodón). En algunas publicaciones además se aconsejaba el comedimiento en el uso de estas prendas interiores: “*La cuestión de las tournures (polisones), es de una gran importancia. No debe exagerárselas ni hacerse una tournure de gran saliente, cosa grotesca y ridícula. Los pufs y las colas prendidas muy hacia atrás, necesitan estar sostenidas por un polisón, pero éste ha de hallarse dentro de los límites de la conveniencia y la elegancia. Citemos, entre otras tournures de la casa de Plument, una pequeña, Enrique III, hecha de crin; la Céfiro, de tul, para traje de baile: la Julieta, de crin, de 45 centímetros de altura: la Lili, de raso. En enaguas, mencionaremos la Jersey, guarnecida de bordados, formando polisón; la Silvia, guarnecida de encajes de Alençon; la Coraza, con cola cuadrada.*” (*La Moda Elegante*. Año XLIII, N° 4, 30 de enero de 1884, p. 32). El polisón o la *tournure* fue siempre la piedra de toque de la moda a lo largo de los últimos decenios de la centuria; un elemento imprescindible que las voces autorizadas aconsejaban moderación en sus hechuras, tanto en la década de los 70 como en la posterior, momento del denominado *segundo polisón*, desde mediados de la década de los 80 hasta 1890.⁴¹³

“*El mayor lujo en la actualidad se cifra en los trajes de comida, habiendo más que emulación, competencia en presentarse en los banquetes con vestidos a cual más ricos. El puf ha llegado a una exageración que no tan sólo raya en ridiculez, sino que quita ya toda elegancia al talle y convierte a las mujeres mejor formadas en grotescos polichinelas. Sería de desear que las elegantes damas que, como suele decirse, llevan la batuta en asuntos de moda, redujesen esa protuberancia horrible, pues si tal hiciesen ganaría mucho la estética del femenil atavío y con ella la airosa tournure de la mujer.*” (*El salón de la moda*. Año I, N° 4, 18 de febrero de 1884)

⁴¹² Es curioso cómo Galdós, gran observador de las modas femeninas y documentadísimo, pergeña el traje de Eloísa en un solo tono, el rojo, de gran aceptación entonces como color para trajes de noche.

⁴¹³ PENA GONZÁLEZ, Pablo. “La moda en la Restauración 1868-1890” *Indumenta. Revista del Museo del Traje*, N° 2, 2011, págs. 6-34

Respecto a los corsés, se elaboraban según distintos patrones de acuerdo a determinadas características de uso: “*El traje mejor hecho, el mejor cortado, exige un corsé modelado como una escultura. El corsé Sultana y el corsé Coraza, de la casa de Plument, son la expresión de la elegancia y se armonizan con las toilettes que se están llevando, tanto de día como de noche. El corsé Sultana hace desarrollar el talle en forma de Corbeille de flores es el corsé Luis XV..... El torso aparece bello y espléndido en su radiante brote. El corsé Coraza es el corsé Amazona, con el cual se monta a caballo, y que conviene a los justillos y levitas ajustadas. (La Moda Elegante. Año XLIII, N° 8, 29 de febrero de 1884, p. 63).*”

Un anuncio de 1885 sobre el corsé eléctrico del Dr. Scott⁴¹⁴ refleja la preocupación acerca de una prenda interior sobre la que recaía en parte el control no solo de belleza corporal sino que concedía a la mujer la ascendencia sobre sus gestos y sus actitudes, ejerciendo de soporte sobre su decoro y apariencia convirtiéndose así en un *distintivo de clase* asociado a la respetabilidad;⁴¹⁵ además, todas estas novedades o modalidades más o menos sofisticadas o alambicadas indicaban una preocupación cada vez mayor por confeccionar una prenda que respondiese a las tendencias de salubridad del momento.⁴¹⁶

Se ha mencionado con anterioridad la fascinante toilette de Eloísa en una de sus concurrencias sociales, descrita por el narrador y protagonista como *envuelta en ascuas*, totalmente vestida de color encarnado, incluidos calzados y mitones. Se trata de una estética usual en algunos trajes confeccionados para saraos o noche en un solo tono, tal y como se describen algunos más o menos detallados en las revistas de moda, así en *La Moda Elegante* se citan a la Princesa Bonaparte o a la Señora de Esteban Collantes ataviadas de terciopelo encarnado y con un magnífico traje encarnado, respectivamente.⁴¹⁷

“*La mujer triunfante escoge raso encarnado, ricos encajes y brocados de espléndidos colores.*” (*La Moda Elegante. Año XXXIX, N° 29, 6 de agosto de 1880, p.*

⁴¹⁴ GAVARRÓN, Lola. *Piel de ángel. Historia de la ropa interior femenino*. Barcelona, Tusquets, 1997, p.161

⁴¹⁵ KNIBIEHLER, Yvonne. “Cuerpos y corazones” *Historia de las mujeres. El siglo XIX* (Coord. FRAISSE, Geneviève y PERROT, Michelle) Madrid, Taurus, 1993 p. 322

⁴¹⁶ PASALODOS, Mercedes. “Permiso para fabricar un corsé. Patentes de invención” *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Universidad de Murcia, 2008, p. 2

⁴¹⁷ *La Moda Elegante. Año XXXIX, N° 45, Madrid, 6 de diciembre de 1880, p.367 y Año XLII, N° 5, Madrid, 6 de febrero de 1883*

235). Es recurrente en *Lo Prohibido*, por ser además una novela que retrata un puntual grupo social, el contraste entre la sociedad tradicional personificada en algunos personajes y la de nuevo cuño, desdeñosa de la idiosincrasia patria y muy adepta al modo de vida europeo, británico y francés.

La moda británica se advierte en los trajes de calle y *sport* (jaquetas y redingotes) y en la textura y decoración de tejidos de lana a partir de los años 80. Aunque es indudable el peso cultural que en determinados sectores sociales tuvieron ciertas importaciones más o menos superficiales, como la moda, costumbres de protocolo, gastronomía, decoración doméstica...: “...*María Juana tenía un vestido obscuro con preciosísima delantera de tela brochada, de un tono de oro viejo; el cuerpo admirablemente ajustado y ostentando encajes de valor. Estaba en realidad muy elegante...En su persona sabía María Juana convertir en letra muerta las teorías del castellano viejo preconizadas por su marido..., pero ella, la señora de la casa, se vestiría siempre a la última, y del modo más rico y elegante, viniera o no de extranjis la moda, y trajera o no entre sus pliegues el pecado de la farsa y de las mariconadas francesas,*”⁴¹⁸ lo cierto es, y se advierte entre estas líneas, que aquellos rasgos definidores desde antaño acerca de nuestra sobriedad, ante todo en el vestir, será una constante y una singularidad que estará presente a lo largo del siglo. Y junto a vestidos, encajes, y tejidos ricos, el calzado se erige en estos párrafos como menudencias exquisitas, ya relegadas por la propia Eloísa, y que para sus hermanas, Camila sobretodo, constituirán un magnífico botín: “*Estaba mi indómita borriquita sentada en una silla, con un pie descalzado, probándose botas y zapatos de Eloísa, que Micaela iba sacando de uno de los armarios....-Hay aquí quince pares de botinas nuevecitas...¿Y estas bronceadas? ¿Ves que pespuntos? Lo menos valen ocho duros.*” (Cap. VII, p. 374). Nuevamente el calzado adquiere un peculiar significado; para Camila, la hermana pequeña de Eloísa, desde luego reviste exclusivamente el acopio de una pieza útil y práctica. Camila, la hermana pequeña de Eloísa y María Juana es una joven primitiva, de gran corazón, una mujer *natural*⁴¹⁹, amante esposa y madre, una

⁴¹⁸ PÉREZ GALDÓS, Benito *Lo prohibido* opus cit, págs.328-329.

⁴¹⁹ El grupo de la mujer natural, integrado por pepa Fúcar, Fortunata, entre otras, “*es mujer de carácter fuerte y activo, lleno de vitalidad creadora*” en MONTERO PAULSON, Daría “el grupo de la mujer natural en la obra de Pérez Galdós” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 521, Madrid, noviembre 1993, p. 8

bizarra mujer que resiste desde el primer momento los envites eróticos y adúlteros del primo Bueno de Guzmán. Su nombre, de legendaria simbología literaria (Virgilio y Cervantes), alude a su intachable conducta.⁴²⁰

Galdós expone con todo lujo de detalles en *Lo prohibido* uno de los fenómenos sociales más de moda en el siglo XIX, como fue el gusto y la costumbre de *recibir*; se estimaba el ingenio en la conversación en torno a mesas lujosas donde casaban aristocracia, belleza, inteligencia y poder económico;⁴²¹ quizá las más conocidas fueron organizadas por los duques de Fernán Núñez en *la serre* construida para tales circunstancias. El novelista muestra con extraordinario rigor la superficialidad de dichos salones donde la etiqueta era un eclecticismo, una transacción entre el ceremonioso trato importado “y *la franqueza nacional que tanto nos envanece no sé si con fundamento.*”⁴²²

Nuestro autor, reflexionaría acerca de la aristocracia española, de su presencia en la sociedad contemporánea del momento y de su genuina o adulterada originalidad:

“(...) el afrancesamiento de nuestra alta sociedad, que ha perdido todos los rasgos característicos propios. Ya desde el principio del siglo pasado, la reforma de la etiqueta, la venida de los Borbones, la irrupción de la moda francesa, comenzaron a desnaturalizar nuestra aristocracia. En el presente siglo aún existía un resto de aquellas costumbres caballerescas de la antigua nobleza; la parte principal del reinado de Fernando VII fomentó en ella su innata afición a los toros y a los frailes, al paso que le hacía perder sus cualidades seculares de noble orgullo y exagerado pundonor; y por fin, la mayor cultura de la presente época, la educación literaria recibida por casi todos los jóvenes de alta alcurnia, ha modificado completamente la clase, alejándola de aquel vicioso y rancio españolismo que fue una degeneración de la primitiva

⁴²⁰ Ver ONTAÑÓN DE LOPE BLANCH, Paciencia “Lo prohibido, prólogo y epílogo de otras obras galdosianas”· *Nueva revista de filología hispánica*, Tomo 40, Nº 2, 1992, p.p. 779-790 y RODRÍGUEZ, Alfred/ DONAHUE, Darcy “Camila: la denominación de un personaje de Galdós” *Anales Galdosianos*, Nº 18, 1983, p.p. 73-78, Galdós de manera consciente crea una paradoja literaria pues *Camila* alude a dos personajes literarios: en el Libro XI de *La Eneida* forma parte de la Vírgenes Guerreras cuya muerte es vengada por la diosa Diana; en *El Quijote* (Primera Parte) es la protagonista del *Curioso impertinente*, historia que narra el adulterio de una joven con el amigo de su esposo.

⁴²¹ VON BOEHN, Max. *Introducción del MARQUÉS DE LOZOYA*. Opus cit. p. 11.

⁴²² PÉREZ GALDÓS. Benito opus cit. p. 149.

*caballerosidad castellana. Hoy la aristocracia no es aventurera, ni petulante, ni idólatra de los toros, ni mojigata. Es una clase perfectamente reconciliada con el espíritu moderno, que ayuda más bien a impulsar que a entorpecer el movimiento de la civilización; dicha clase vive tan tranquila y pacífica en medio de una sociedad, que ya no domina ni dirige, contenta de su papel, contribuye a la vida colectiva con lo que su influencia y su poder le permita, alternando con todos nosotros durante el día, y retirándose por la noche allá al recinto de sus salones, donde penetran ya toda clase de mortales. Por lo demás, los amantes de lo pintoresco y lo característico encontrarán a esta aristocracia un poco vulgar: la adopción del ritual francés para todas sus ceremonias, el continuo uso de aquella lengua y de sus fórmulas de cortesía, la afición, mejor dicho, el delirio por los viajes elegantes ha rematado esta obra de nivelación, asimilando a todos los nobles de la tierra.*⁴²³

Delirio que se confirmaría en otras novelas de corte aristocrático, tales como *La espuma* (1890)⁴²⁴ novela en la cual Armando Palacio Valdés, pese a intentar realizar una pintura de la vida elegante del Madrid de la Restauración, no pudo o no supo indagar en los entresijos verdaderos de la aristocracia y la oligarquía madrileña; Pardo Bazán le censuraría desconocimiento de las formas de vida y costumbres de aquella clase social reflejada en la obra, reprochándole al escritor algunos *desafines*, tales como el estudio del personaje femenino principal, Clementina, remedo superficial de la magnífica Augusta de *La incógnita* de Galdós, las improbables, por no decir imposibles, costumbres suntuarias de una dama como la de salir a la calle en pleno invierno luciendo un traje de tul o granadina, o sencillamente las reseñas escasamente detalladas y estandarizadas: “...esa vaguedad y rutina en las descripciones, apelando a frases deterioradas por el uso (por ejemplo, escribir de una pulsera que es caprichosa y elegante, como podría expresarse el dependiente de Marzo *faisant l’article*), no son ni realismo ni verismo, sino flojera.”⁴²⁵.

⁴²³ PÉREZ GALDÓS, Benito “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” *Revista de España*, III Año, Tomo XV, N° 57, Madrid, págs. 162-193 en SOTELLO, M^a Luisa *Realismo y Naturalismo en España. La novela. Antología de textos*. Barcelona, págs. 34-35

⁴²⁴ PALACIOS VALDÉS, *La espuma*. Edición de Guadalupe Gómez Ferrer Morant, Ediciones Castalia, Madrid, 1990

⁴²⁵ PARDO BAZÁN, Emilia “Juicios cortos. España. La espuma” *Nuevo Teatro Crítico*, Año I, N° 2, Madrid, 1891, p.p.71-74

Novela tendenciosa, cuando ya los presupuestos literarios derivaban por otros cauces, refleja la corrupción de la oligarquía madrileña⁴²⁶ a través de un extenso repertorio de personajes. A su protagonista femenina, Clementina Salabert de Osorio, se la ve recorrer el Madrid refinado de las grandes casas, de los teatros, de los clubs, así como callejeando sola. La relación con sus amantes (su joven amante), su marido y su padre definen un modelo de mujer desinhibida y sin escrúpulos, caprichosa y vehemente. Transita por su *boudoir*, acude a grandes cenas y *sauteries*. El lector conocerá sus trajes de media etiqueta (con mangas hasta el codo, Cap. VII, p. 277) y otros de color *fresa exprimida* de media ceremonia (Cap. III, p. 166) o las hermosas mantillas en las matinées, oficios y tertulias religiosas del padre Ortega (Cap. II, p. 107 y Cap. XII, p.420)). Manguito, traje, botina, un paseo al orfebre Marabini, la protagonista de *La espuma*, que también ejerce de cierto *flamenquismo* y descaro en sus relaciones, no es la dama *chic* que pretende pintar su autor, “...no se concibe que, sistemáticamente, sostenga alquilonas, como una sesentona desesperada. No niego que exista el tipo de la sobornadora; pero no conviene a la lógica de la novela darlo por encarnación del orgullo”⁴²⁷. En contrapartida, pocos años después la condesa de Pardo Bazán prologaría el compendio escrito por Eugenio Rodríguez y Ruiz de la Escalera (1856-1933), *Montecristo*, e inmortalizado por el fotógrafo danés Christian Franzen (1864-1923) : *Los Salones de Madrid*; todo un repertorio iconográfico y visual alusivo a los grandes membrones de la aristocracia. Documento histórico, escenografías idealizadas y manipuladas bajo el canon del buen gusto, despliegue sancionador de un esmerado entorno doméstico y privado, y también oficial, en el cual descollaría la dama de alcurnia retratada en la intimidad de sus aposentos (el *boudoir*, el tocador, el gabinete, el despacho, la sala de confianza, entre otros cuartos), o bien en compañía de leales e íntimas amistades, en las estancias principales de palacios y embajadas⁴²⁸.

⁴²⁶ PENAS, Ermita “La Espuma de Armando Palacio Valdés como novela de alta sociedad”. Opus cit. p. 173

⁴²⁷ PARDO BAZÁN, Emilia “Juicios cortos. España. La espuma”. Opus cit., p.p. 75-76

⁴²⁸ RODRÍGUEZ Y RUIZ DE LA ESCALERA, Eugenio *Los salones de Madrid*. Tomo I, (ca.1898), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013. Ver ABAD-ZARDOYA, Carmen., “Mujeres, arpas y libros: herencias de la pintura moderna en los fotograbados de Los Salones de Madrid (h. 1898)”, *Artigrama*, nº 20, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2005, p.p. 367-384. “Los usos corrientes de la aristocracia: construcciones de la intimidad

femenina en la fotografía de sociedad de Christian Franzen” Artigrama, nº 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2006, p.p. 525.541

CAPÍTULO IV

IMAGEN Y MODA FEMENINAS A TRAVÉS DE LA ESCRITORA EMILIA PARDO BAZÁN

8. UN VIAJE DE NOVIOS.

“-El demonio sois las señoras mujeres. En dándoos un sonajero o un cascabel, os curáis de todos los males”” (Cap. XI, 342)

En 1881 Emilia Pardo Bazán publica su segunda novela, *Un viaje de novios*,⁴²⁹ correspondiente al inicio de un periodo fecundísimo como gran novelista; es el momento en que sondea y estudia los renovados presupuestos y modelos literarios europeos, y experimenta distintas técnicas narrativas a la búsqueda de su propio estilo en la primera novela *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879). La obra que nos ocupa, *Un viaje de novios*, así como los artículos publicados en *La Época* (Madrid, 1849-1936), reunidos bajo el epígrafe *La cuestión palpitante* (1882-1883) acerca del Realismo y Naturalismo en las letras francesas y españolas, con las ineludibles referencias a Emile Zola, Galdós o Pereda, inaugurarán una serie ininterrumpida de obras en las cuales *la historia, la crítica literaria, la crónica de viajes, el apunte costumbrista, (y) la ficción narrativa*, constituirán sus géneros predilectos.⁴³⁰

Con el firme propósito de trasladar la vida cotidiana al libro impreso, con la intención de llevar a cabo el análisis de la realidad, donde el entretenimiento exclusivo no tiene razón de ser si no es aderezado de buenas dosis de *estudio social, psicológico e histórico*,⁴³¹ doña Emilia contribuirá desde sus primeras novelas a poner en práctica aquello que Galdós, años antes en 1870, apuntaría acerca de las relaciones que habrían de establecerse, siguiendo los parámetros del realismo y de la observación del natural, entre la novela contemporánea y la sociedad española: “....representada en la clase media, aparte de los elementos artísticos que necesariamente ofrece siempre lo inmutable del corazón humano y los ordinarios sucesos de la vida, tiene también en el

⁴²⁹ Edición y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán *Obras Completas, I* Biblioteca Castro; Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1999. Págs. 191-404

⁴³⁰ VILLANUEVA, Darío. y GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. “Introducción “ en *Obras Completas, I* Opus cit. págs. XII-XIII

⁴³¹ PARDO BAZÁN, Emilia. *Prefacio a Un viaje de novios*. Opus cit. p. 196

*momento actual, y según la especial manera de ser con que la conocemos, grandes condiciones de originalidad, de colorido, de forma.*⁴³²

A caballo entre la moderna novela llamada de costumbres⁴³³ y el libro de viajes, su argumento aborda un tema recurrente a lo largo de la historia de la literatura, la del matrimonio desigual, desarrollado en este caso con extraordinaria originalidad, al dar un giro total al tradicional argumento en torno al casamiento de una joven con un hombre que le dobla la edad. Su protagonista, Lucía, hermosa y rica heredera, hija de un tendero y comerciante leonés que hiciera fortuna con laborioso esfuerzo, contrae matrimonio de conveniencia con el disoluto y holgazán Aurelio Miranda, desplumado burócrata relacionado con la sociedad distinguida de Madrid y León, ciudad en la que se encuentra destinado. El modelo literario está servido, pues son, tal y como se ha reseñado anteriormente, numerosas las obras cuya temática tiene como hilo conductor *el viejo y la niña*; las letras españolas han dado buena prueba de ello desde antiguo; baste recordar las *Novelas Ejemplares* de Cervantes (*El celoso Extremeño*, 1613) o las comedias didácticas y moralizadoras de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828)- *El viejo y la niña*, 1790 o *El sí de las niñas*, 1806 -; sin olvidar además que la literatura española contemporánea a nuestra escritora andaba trufada de argumentos en los cuales una joven desvalida y hermosa contraía nupcias con un anciano, siguiendo unas pautas muy comunes dentro de los convencionalismos sociales del momento: *Pepita Jiménez* (1873), *Juanita La Larga* (1894) de su admirado Valera, *La Regenta* (1885) de Clarín, o *Tristana* (1892) de Galdós, entre otras.⁴³⁴

Una vez celebrados los esponsales, los novios parten de viaje al balneario de Vichy, siguiendo un itinerario que les llevará a distintos lugares y paisajes de España y Francia, tales como Miranda de Ebro, Vitoria, Hernani, Irún o Biarritz, enmarcada parte de la trama en las ciudades de Bayona, Vichy y París.

Un asunto de intrascendencia doméstica, si no fuera porque una serie de acontecimientos imprevistos transformará la apacible ruta en una auténtica aventura

⁴³² PÉREZ GALDÓS, Benito “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” *Revista de España*, Tercer Año, Tomo XV, N° 57, Madrid, en SOTELO, Marisa *Realismo y Naturalismo en España. La novela. Antología de textos*. Barcelona, 2013, p. 36

⁴³³ PARDO BAZÁN, Emilia *Un viaje de novios. Prefacio* Opus cit. p. 198

⁴³⁴ SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. “El viejo y la niña. Un tópico al revés en un viaje de novios, de Emilia Pardo Bazán”. *La Tribuna. Cuadernos de Estudios de Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, N° 2, 2004, págs.267-269

para la joven novia. Desamparada y sola en su departamento, desconociendo que su esposo en Venta de Baños vuelve a bajar del *convoy* para recuperar su cartera olvidada y pierde el tren, Lucía experimentará a partir de entonces una *metamorfosis significativa*, un viaje iniciático,⁴³⁵ que la convertirá en una mujer madura.

Conocerá el amor a través de un joven misterioso y apasionado, Ignacio Artegui, entablará relaciones de amistad con personas ajenas a su pequeño y reducido mundo provinciano, y sobretodo, averiguará de primera mano la verdadera catadura moral del hombre que la ha convertido en su esposa. La vuelta de Lucía a su León natal, sola y abandonada por el marido, ofrecerá al lector la configuración y presencia de una mujer aquilatada y fuerte que espera la llegada de un hijo.

Remitimos desde estas páginas la enjundiosa crítica que Leopoldo Alas, *Clarín*, hace de la novela y sobretodo de su protagonista femenina: “*Quizá su ignorancia del mundo es excesiva, acaso no siempre habla el lenguaje que le es propio, pero es un estudio serio y bellamente expuesto de un temperamento armónico, de aparente sencillez, pero que no deja de tener esos matices que jamás sabrán componer las inteligencias medianas,(...) es una de esas figuras que quedan impresas en la fantasía, por la verdad de su pasión(...). Su conducta en todo tiempo es digna y lógica.*”⁴³⁶

8.1. UNA AVENTURA VUELTA DEL REVÉS

Una de las primeras imágenes de Lucía nos llega a través del narrador/-a al ser descrita casi como una niña, jovencísima: “...*atendiendo al mohín infantil de su boca y al redondo contorno de sus mejillas...Nada de hombros altos y estrechos, nada de*

⁴³⁵ BÜHLMANN, Regula “De joyas, cañones y mujeres emancipadas. El viaje en la obra periodística y novelística de Emilia Pardo Bazán” *Boletín Hispánico Helvético*, Member of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences, Vol. 12, 2008, p. 155 autora que cita a su vez a BARRIO MARCO, José Manuel “El viaje como génesis y arquetipo en la literatura Norteamericana” en *El viaje en la literatura occidental* (Coord. MARIÑO GÓMEZ, Francisco) Universidad de Valladolid, 2004. Si para Lucía González el viaje es un detonante de transformación y madurez, para el marido, Aurelio Miranda, es el vehículo que evidenciará su miserable perfil humano.

⁴³⁶ *EL día. Suplemento Literario*. Nº 590, Madrid, 2 de enero de 1882

inverosímiles caderas como las que se ven en los grabados de figurines, ...sino una mujer conforme, no al tipo convencional de la moda de una época, pero al tipo eterno de la forma femenina, tal cual la quisieron natura y arte“ (Cap. I, 202). Toda una declaración de principios donde se descartan los estereotipos femeninos al uso, la belleza estructurada, siguiendo los cánones impuestos y difundidos por las modas del momento, empero la irrupción y presencia de una mujer de carne y hueso, bella precisamente por todos esos aditamentos hermoeados, a veces irregulares, otorgados por la naturaleza, pero de una naturalidad comprometida por el indumento, al menos en esta obra.

Si para Emilia Pardo Bazán, como para Galdós, el vestido de muchos de sus personajes constituye un personaje más, un componente que vincula estrechamente la relación existente entre individuo y exterior, convirtiéndose en un factor determinante en el rol social de cada personaje;⁴³⁷ así en la protagonista de *Un Viaje de novios*, el vestido indica claramente en algunos pasajes cierta disfunción comunicativa: “*Acaso esta superioridad física perjudicaba un tanto al efecto del caprichoso atavío del viaje de la niña: tal vez se requería un cuerpo más plano, líneas más duras en los brazos y cuello, para llevar con el conveniente desenfado el traje masculino, de paño marrón, y la toca de paja burda, en cuyo casco se posaba, abiertas las alas, sobre un nido de plumas, tornasolado colibrí, Notábase bien que eran nuevas para la novia tales extrañezas de ropaje, y que la ceñida y plegada falda, el casaquín que modelaba exactamente su busto la estorbaban, como suele estorbar a las doncellas en el primer baile la desnudez del escote: que hay en toda moda peregrina algo de impúdico para la mujer de modestas costumbres*“ (Cap. I, P. 202).

Una relación entre objeto (vestido) e individuo que se fractura, que no es implícita ni cohesionada, que no pondera, sino que intenta anular esa naturalidad, ese carácter sencillo impreso en la protagonista, tan cercana y tan moderna, por otra parte, a cualquier joven extranjera (“*Fresca y mujerona como una Níobe, tipo muy común entre las señoritas yankees*”, Cap. IV, p. 244).

No existen prejuicios en la autora: la moda, el vestido, todo lo que atañe al aspecto exterior de la mujer lo presenta de manera fluida y versátil, no cosifica a la mujer, unas veces la vestimenta o el adorno definen y perfilan al modelo o tipo representado, otras por el contrario, la imagen externa no se adapta al ideal descrito.

⁴³⁷ CASTRO ZAPATA, Isabel M^a y POZO GARCÍA, Alba Opus cit. p.p. 17-18

Si la ropa y los afeites perturban y alienan a determinadas heroínas de Galdós,⁴³⁸ Pardo Bazán elude siempre ese rasgo de fuerte raíz naturalista al contemporizar y evaluar en su justa medida la apariencia externa de la mujer, su alcance y su sentido.⁴³⁹

La descripción del traje de viaje de Lucía no se detalla siguiendo los repertorios de manual revistero, sino que determinados datos configuran el impecable traje, de paño oscuro, cerrado, sencillo, desprovisto de motivos decorativos y guarniciones, adaptado perfectamente al cuerpo; solamente el tocado permite al narrador explayarse en sus aditamentos; y todo ello, junto a digresiones y acotaciones en torno a la ingenuidad de la niña y sus formas rotundas, que tan mal se avienen al uniformado y masculino atavío. En contrapartida, otro de los personajes, Pilar, amiga circunstancial del balneario, representa la imagen opuesta a Lucía. Para Clarín “...*parece una de esas señoritas que sirven de armazón a los anuncios de la moda, luciendo noche y día por las calles y los teatros y los bailes su belleza de fábrica...*” (El Día. Suplemento Literario, 2 de enero de 1882)

8.2. LA NUEVA DIRECCIÓN DE LUCÍA

Desde el principio de la novela asistimos a una transformación de la protagonista en cuanto a su aspecto externo, transformación que correrá paralela a su evolución interior; Lucía responderá de manera pasiva a las lisonjas y a todos los obsequios de su prometido: revistas ilustradas, fotografías, novelitas de Fernán Caballero o Alarcón⁴⁴⁰... *las graciosas chucherías que por las puertas de la anticuada casa se*

⁴³⁸ María Egipcíaca (La familia de León Roch), Rosalía (Tormento y La de Bringas), Eloísa o María Juana, (Lo prohibido) y hasta Isidora (La desheredada), en algunas escenas presentan rasgos de seres inanimados, sin olvidar además el carácter demoledor que la moda y los trapos ejercen en sus vidas.

⁴³⁹ El mismo Clarín en su crítica a *Un viaje de novios* apuntaría “*Nada en este libro revelaría el sexo del autor, a no ser cierta prolijidad en la descripción de la ropa blanca y de los trajes...*” *El Día*, Suplemento Literario, N° 590, 2 de enero de 1882

⁴⁴⁰ Cecilia Böhl de Faber (1796-1877) escritora romántica introductora de elementos costumbristas en su obra literaria; descuellan *La familia de Alvareda* (1849) y *La gaviota* (1849), entre otras novelas. También publicó cuentos, relatos cortos, adivinanzas, etc. Pedro Antonio de Alarcón (1835-1891) es uno de los grandes literatos de la segunda mitad del siglo XIX. La producción del novelista accitano se inscribe dentro del post romanticismo y realismo. *El sombrero de tres picos* (1874) *La Comendadora* o *El Clavo* de 1880 son algunos de sus renombrados cuentos. Cultivó también el libro de viajes, siendo uno de los más populares *De Madrid a Nápoles* (1861).

entraban, como partículas de la vida moderna, eran otras tantas bocas encomiadoras del dadivoso. Acertó éste de ponerse a nivel de conversación de Lucía, y mostróse muy enterado de cosas femeniles, infantiles dijera mejor; y llegó el caso de que la niña le consultase acerca de su peinado, de sus traje, y Miranda muy serio le dispusiese bajar o subir dos centímetros el talle o el moño” (Cap. II, p. 224).

Por primera vez en este relato introduce la escritora un tema frecuente en el arte y la literatura del siglo XIX, el de la mujer que lee. En *Un viaje de novios*, nuestra protagonista, deslumbrada y asistida por la autoridad y ascendencia de su futuro marido será una lectora en ciernes, pasiva y guiada. Tutelada por su prometido,⁴⁴¹ casi un desconocido, le obsequiará éste con finezas literarias, seguramente sus primeras novelas; pero también para ella el proceso de la lectura le llevará a ser ella misma, a construirse como ser humano, a edificar su propia identidad.⁴⁴² Y esa identidad se manifestará también en su evolución exterior, a través del atuendo.

Sensible al aspecto exterior de las cosas y de las personas, su temperamento pueril y sencillo se verá avasallado por todo aquello que no solo le era desconocido sino que representaba la antesala de su felicidad matrimonial. Una joven cuyo padre deseaba derogar un origen modesto y *dar a su hija viso y tono de marquesa* (Cap. II, p. 230), aquilatará a lo largo de la narración la suficiente fortaleza y una dignidad férrea que la erigirá, a pesar de su ingenuidad integral, como una precedente inmediata de la mujer nueva, emancipada, y paradaja del *ángel del hogar*.

Sin pertenecer de manera absoluta al movimiento naturalista, y bebiendo de un rezagado romanticismo (algunas descripciones, la aventura vivida por Lucía, casi inverosímil), *Un viaje de novios* es una joya ecléctica, donde la minuciosa descripción

⁴⁴¹ Esa tutela o dependencia se hará más fuerte y verdadera en la figura de Artegui, el antagonista del marido; actitud paternalista todos los personajes masculinos de la obra, al menos los más importantes, ejercen sobre la joven Lucía. Este asunto de la minusvalía intelectual se recoge de manera puntual en GÓMEZ FERRER MORANT, Guadalupe. “La educación de las mujeres en la novela de la Restauración” en *La imagen de la mujer en la literatura* (Coord. CALERO FERNÁNDEZ M^a Ángeles) Universitat de Lleida, 1996, p.p. 60-61

⁴⁴² PATIÑO EIRÍN, Cristina. “Lectoras en la obra de Pardo Bazán” Biblioteca Miguel de Cervantes, 2008 en *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)* III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, Barcelona , 2002(edición de TRUEBA, Virginia, RUBIO, Enrique, et alt.).

de situaciones, tipos, personajes y escenas se traban a su vez a exquisitas disertaciones románticas y escenarios pintorescos y costumbristas.

La representación del aspecto físico y la observación del entorno más íntimo de todos los personajes constituyen varios de los hilos conductores fundamentales de la obra; el padre de la protagonista, el novio, el enamorado, las amigas y la misma Lucía cotejan todos ellos un variado mosaico, donde a la fisonomía (y también la fisiología) se unen temperamento, expresión y maneras de llevar y manifestar apariencia y presencia.

Tal y como indicó en su día Baquero Goyanes, *Un viaje de novios* exhibe un abrumador repertorio de datos físicos,⁴⁴³ donde lo extremadamente fisiológico, el dato médico y terapéutico se despliega de forma meticulosa. No se olvide además, que la narración aborda varios géneros, tal y como se ha apuntado anteriormente, entre ellos, la temática de balneario muy proclive a todo tipo de exhibiciones médicas, verbigracia, las de la enferma Pilar Gonzalvo, a quien conociese nuestra protagonista en Bayona, y cuyo muestrario de síntomas abarcaba desde la *tez de linfática blancura, palpitaciones, perversiones extrañas del apetito a dolores intolerables del hipogastrio* o caída del cabello (Cap. VIII, pp. 300-301). Se trata éste, de un personaje sin lugar a dudas subsidiario, pero que viene a ofrecer el contrapunto de Lucía. Ya el narrador indica que Pilar, mujer soltera perteneciente a una familia notable, estuvo relegada siempre a un segundo plano respecto a su hermano; mortificada por ese arrinconamiento social, generaría en su persona una pasión tan malsana que acabaría mermando definitivamente su salud.

Pero era también Pilar una apasionada de todo el ceremonial de la distinción mundana que presto exhibiría en el cotejo del *ajuar de novia* de la protagonista: "... *los encajes de cada chambra, los volantes de cada traje, las iniciales de cada pañuelo*". Desde ese primer instante se consagraría a tutelar en materia de galas y aderezos a la sencilla Lucía, pues *le brindaba campo virgen e inculto, donde plantar todas las flores exóticas de la moda, todas las plantas ponzoñosas de la maledicencia elegante.*" (VIII, 299)

⁴⁴³ "...Parece como si la escritora los hubiera creído imprescindibles en el que era su primer tanteo narrativo de signo intencionadamente naturalista. Así, frente a la juvenil salud de Lucía aparece, en oposición, el aire dolientemente romántico de Ignacio..." BAQUERO GOYANES, Mariano. *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán* Universidad de Murcia, 1986, p.544 (F 194)

Ya se ha señalado la relación forzada e impuesta que mantiene la joven leonesa con aquellos aspectos relacionados con el exorno y los atavíos cosmopolitas, sendero siempre recorrido desde la naturalidad y la llaneza, evidenciando esa contradicción entre lo que esencialmente se es, y aquello que se pretende representar: paradoja expuesta casi de manera gráfica en lo que todos pretenden de la *nueva* Lucía, una señora de *sombrero, sombrilla y cola larga*. (Cap. II, pp.230-231).

En los primeros párrafos referidos a la celebración de los esponsales, se advierte el origen sencillo y rural de la contrayente a través de una pintura de extraordinario vigor naturalista: “*La escolta de la novia, ..., parecía poblado hormiguero: viejas y mozas llevaban el sacramental traje de negra lana, que viene a ser como uniforme de ceremonia para la mujer de clase inferior, no exenta, sin embargo, de ribetes señoriles; que el pueblo conserva aún el privilegio de vestirse de alegres colores en las circunstancias regocijadas y festivas*” (Cap. I, p. 201).

Seguro que esos indumentos de tradición ancestral, esos refajos y sayas de paño negro revestidos de bordados y joyeles maragatos multicolores, bien encontrarían su reverso en las arrogancias distinguidas de los regalos de compromiso,⁴⁴⁴ obsequios todos del novio, como los aderezos de brillantes, el *envío de renombrado sastrerías de señoras*, seguramente de una afamada casa madrileña o, ¡quién sabe!, parisina, el extraordinario abanico de nácar y encaje de Bruselas que *temblaba al aliento*... Qué dispares los adornos sencillos de la joven leonesa de aquellos suntuosos y mundanos ofrecidos por Miranda, el futuro marido. Impresionable ante las novedades seductoras y engañosas”...*como la Margarita de Fausto, se colgó ante un espejillo los preciosos dijes, complaciéndose en sacudir la cabeza a fin de que fulgurasen los resplandores de los pendientes y las flores de pedrería salpicadas por el oscuro cabello. En esto se solazan las mujeres cuando son niñas...*” (Cap. II, pp.230-231).

A los rigurosos repertorios e inventarios de objetos, a la exactitud fotográfica y al alambicado embellecimiento de algunos pasajes, tal y como señala Baquero Goyanes,⁴⁴⁵ habría que añadir la abundancia de elementos románticos, los sutiles remedos

⁴⁴⁴ Según la costumbre, al novio le “*corresponden las joyas, los vestidos ricos y los muebles de la casa. Para la ceremonia nupcial la desposada no debe ataviarse ni con estos vestidos ni con estas joyas*” *El Correo de la Moda*, 18 de diciembre, 1879, nº 47, año XXIX, p. 375

⁴⁴⁵ BAQUERO GOYANES, Mariano Opus cit, pp. 585 y 623

parodiados de algunas viejas novelas de caballería o su relación con relatos de aventuras y viajes.⁴⁴⁶

Algunos autores cifran como característica fundamental del libro de viajes, y *Un viaje de novios* lo es en muchos aspectos, la relevancia de las descripciones, a veces abrumadoras, que pueden ahogar el ritmo y el proceso narrativo de la obra; o la supremacía de escenarios y ambientaciones sobre el argumento; aunque en esta obra, los distintos pasajes y elementos descriptivos sirven a su autora para *simbolizar* y compendiar la transformación de la protagonista, *una joven casada que en un viaje a Francia se emancipa y se inicia en la independencia*.⁴⁴⁷

En definitiva, este personaje remontará y superará el patrón y modelo burgués del *ángel del hogar*, renunciando al amor verdadero y enfrentándose sola a una nueva vida.⁴⁴⁸ Será, asimismo, la alternativa a su accidental compañera de balneario, la enfermiza Pilar Gonzalvo, sobre la cual descollará en salud y lozanía. Para ello Pardo Bazán reelaborará el modelo descriptivo de tradición petrarquista,⁴⁴⁹ modelo al que nunca renunciará, y que será una constante dentro de su producción.

⁴⁴⁶ ROUSSEL ZUAZU, Chantal. *La literatura de viaje española del siglo XIX, una tipología* (Tesis Doctoral, 2005) <http://hdl.handle.net/2346/8429>, pp. 155,163 164. Señala la profesora Roussel la influencia de la novela inacabada del ilustrado José M^a Blanco White (1775-1841) titulada *Luisa de Bustamante o la huérfana española en Inglaterra* (1840)

⁴⁴⁷ BÜHLMANN, Regula “De joyas, cañones y mujeres emancipadas...” Opus cit. pp. 158-160 y 164. Cita a CARRIZO RUEDA, Sofía. *Poética del relato de viajes*, Kassel: Reichenberger, 1997; afirma esta autora que en el género de literatura de viajes priman los repertorios descriptivos sobre el hilo conductor o argumento.

⁴⁴⁸ CANTERO ROSALES, M^a Ángeles. “El Ángel del Hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán”. *Revista electrónica de estudios filológicos*, N^o XXI, Julio, 2011. La autora tiene dos interesantes trabajos respecto a este tema: “La mujer del siglo XIX. Arquetipo femenino, vida cotidiana y literatura” en *La vida cotidiana a través de los textos (SS. XVI-XX)* Coord. MONTOYA RAMÍREZ, M^a Isabel y ÁGUILA ESCOBAR, Gonzalo. Universidad de Granada, 2009, pp.143-188, y “De Perfecta Casada a Ángel del Hogar” en *Revista electrónica de estudios filológicos*. N^o 14, 2007

⁴⁴⁹ LÓPEZ QUINTANS, Javier. “El rostro, antiguo espejo del alma: descripciones masculinas y femeninas en la obra de Emilia Pardo Bazán” *La Tribuna. Cuadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, N^o 5, 2007, A Coruña, pp. 266-267 Modelo descriptivo focalizado especialmente en la descripción del rostro, y del rostro hacia el resto del cuerpo, con preferencia del busto, las manos, etc.. No obstante, este autor considera a Lucía, la protagonista de *Un viaje...*, y a Pilar como mujeres de belleza lánguida y apagada. Nada más lejos de la belleza de Lucía, exultante y vigorosa. Respecto a los modelos del retrato de larga tradición literaria y el petrarquismo, que Pardo Bazán seguirá a lo largo de su

En el retrato de Lucía, efectivamente, la autora insertará las maneras de la prosopografía de tradición clásica a través de figuraciones y arquetipos frecuentes en la literatura universal, yuxtaponiendo a la *descriptio* condiciones morales específicas:⁴⁵⁰ “*La frente, blanca como un jazmín, los rosados pómulos, la redonda barbilla, los labios entreabiertos que daban paso al hálito suave, dejando ver los nacarinos dientes.....Desprendíase de toda la persona de aquella niña dormida aroma inexplicable de pureza y frescura, un tufo de honradez que trascendía a leguas*” (Cap. IV, pp. 243-244). Desde el primer capítulo se manifiesta de manera expresiva esa dualidad entre cuerpo/expresión corporal e indumento; tras una primera presentación de Lucía con su traje de viaje confeccionado *ad hoc*, otras apariencias irán enriqueciendo paulatinamente su imagen. Así, el gesto remanente y sosegado por el sueño en el tren, ajeno a las vicisitudes del esposo, que dejaba ver casi al descuido, (y que tanto fascinará al viajero Ignacio Arregui), “...*la revuelta falda, orlada de menudo volante a pliegues, algo del encaje de las enaguas, y el primoroso zapato de bronceada piel, con curvo tacón.*” (Cap. IV, pp. 243-244); una estática y pulcra presencia a la que se superpone otra más descuidada y verídica que muestra a la joven ante el reclamo del revisor, aturdida, revuelto el cabello y desaliñada: “*Agitábase ya Lucía en su asiento, y echando abajo el chal escocés e incorporándose, se frotaba asombrada los ojos con los nudillos---Tenía revuelto y aplastado el pelo, ...Arrugada la blanca enagua, se insubordinaba bajo el vestido de paño; un lazo de un zapato se había desatado, flotando y cubriendo el empeine del pie.*” (Cap. IV, p. 246).

La autora omite el traje de novia para presentar a la protagonista ataviada con la ropa de viaje, variante con ribetes más confortables y sencillos que el traje de calle; confeccionado en géneros tupidos y flexibles como la lana, solía realizarse en tonalidades oscuras y con escasos adornos, el de Lucía llevaba unos botones metálicos,

producción, es interesante el pequeño estudio que inserta en su columna fija “La Vida Contemporánea”: *El poeta de moda es Petrarca. Con él vuelve a la superficie el soneto. ¿pero acaso el soneto había pasado, acaso no son unos cuantos sonetos lo más perfecto y hermoso de la poesía moderna?* En *La Ilustración Artística*, N° 1180, 8 de agosto de 1904, p. 522 citado por LÓPEZ QUINTANS. Javier. “El rostro, antiguo espejo del alma...” Opus cit. p. 267

⁴⁵⁰ SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. “El viejo y la niña...” opus cit. p 272. Insiste su autora en el vivo contraste moral y físico del reciente matrimonio, Lucía González y Aurelio Miranda. También entre Lucía y Pilar serán evidentes las diferencias, físicas sobretodo.

*encendiéndose sobre el paño marrón del levitín*⁴⁵¹; en las crónicas de moda de la Vizcondesa de Castelfido, ésta apuntaba las tres características que habría de reunir un atuendo de viaje: *duración ligereza, y distinción*,⁴⁵² constituyendo pieza de vestir imprescindible en el ajuar de novia: “*La joven desposada debe llevar el trousseau que se compone de su ropa blanca, la ropa blanca de la casa, sus vestidos usuales, el traje de novia y el traje de viaje*”.⁴⁵³

Tal y como señala Clarín: *nada en este libro revelaría el sexo del autor, a no ser cierta prolijidad en la descripción de la <<ropa blanca>> y de los trajes*,⁴⁵⁴ y es que el repertorio de calidades, texturas o particularidades de prendas de vestir, guarniciones o elementos suntuarios se insertan en la narración como fórmula de verosimilitud.

Así, Lucía quedará seducida ante la presencia del apuesto Aurelio Miranda, el novio, *gastado y maltrecho por los años y la vida airada, que se casa sin pasión ni ternura*,⁴⁵⁵ pero cuya apariencia es impecable y de esmerada elegancia en todos los detalles del atavío: “...*su calzado pulcro, sus niveos cuellos, los caprichosos dijes de su reloj y corbata...*”(Cap. II, p. 224).

⁴⁵¹ Es, como indica su nombre, una levita corta ajustada y de distintas formas. Se trata de una prenda versátil de uso masculino y también femenino e infantil, sobre todo para trajes de campo, baño, paseo... Como la descripción de un traje de baño femenino de 1867: “*Pantalón ancho que no llega al tobillo, y levitín corto ajustado, ambos de lanilla a listas azules y grosellas. Por la costura exterior del pantalón se extiende una serie de bullones azules...*” *La Moda Elegante Ilustrada*, 23 de junio de 1867. Año XXVI, nº 25 p. 197.

⁴⁵² Las crónicas de la Vizcondesa de Castelfido, nombre espurio seguramente, constituyen una fuente documental imprescindible, tal y como ha señalado Pablo Pena González en su estudio sobre la moda española en el siglo XIX. Ver PENA GONZÁLEZ, Pablo “La moda en la restauración 1868-1890”, opus cit. 8-36

⁴⁵³ *El Correo de la Moda*, 18 de diciembre, 1879, nº 47, año XXIX, p. 37

⁴⁵⁴ *El Día. Suplemento Literario*. Madrid, lunes, 2 de enero de 1882

⁴⁵⁵ Reseña de Luis Alfonso en *La Época*. Año XXXIII, 25 de noviembre de 1881, Nº 10.557. Luis Alfonso y Casanoves (1845-1892) perteneció a la generación de grandes escritores de la segunda mitad de la centuria, desde Pardo Bazán a Narcí Oller o José Ysart, con ellos y algunos más mantuvo interesante correspondencia. De talante conservador, dedicó gran parte de su actividad a la crítica, la edición y la crónica periodística. También cultivó la novela de corte aristocrático. Ver NAVARRO MARTÍNEZ, Francisco. “Luis Alfonso y José Ysart: el florete y la espada” en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, T.IX, 2006, pp. 149- 161; del mismo autor es la tesis Doctoral inédita *Luis Alfonso. Novela y crítica* Universidad de Barcelona, 2002.

Y, efectivamente, serán los personajes que rodean a la protagonista, sobre todo las féminas, los que con más relumbrón gráfico se presenten al lector. No solamente el esposo Miranda, cuyo repertorio descriptivo es contumaz para mostrar ese aspecto físico atildado que esconde una realidad decrepita mal simulada, sino que las mujeres que sucesivamente aparecen en la novela reflejan esa fascinación tan del momento por la moda. Todas, a excepción de Lucía, ésta permanecerá en ese estadio de joven provinciana, apegada al terruño, candorosa en temas de *toilettes*, hasta el punto de hacer exclamar a una de sus conocidas en el Balneario “...*la Mirandita no tiene pizca de chic*” (X, 334).

Baste señalar al hilo de modas y perifollos que también en esta obra, como en alguna otra de nuestra Condesa, se plasma casi siempre con matiz cómico, la atracción de la sociedad española por adquirir las últimas novedades en materia de ropa blanca, *trousseaux*, ropa para el hogar, primicias en fin de toda índole, en las ciudades francesas fronterizas, Bayona principalmente. El paso por la aduana, imprescindible, no siempre era bien recibido por una burguesía, ya inmersa en un consumismo voraz⁴⁵⁶:

“Aquí se registran los equipajes: es la aduana de Irún. No nos molestarán mucho. los que vienen de Francia a España, son víctimas de los carabineros; de nosotros, que vamos de España a Francia, nadie supone que llevemos contrabando, ni ropa nueva....

-Pues yo sí la llevo, exclamó Lucía. Mis galas...¿Ve usted aquel mundo grande, que han puesto sobre el mostrador? Es el mío...y aquel otro, el de Miranda...y la sombrerera” (Cap. IV, p. 261).

8.3. OTRAS FÉMINAS: FAMÉLICAS, INDIANAS Y ARISTÓCRATAS.

Si exceptuamos a su protagonista, la relación de mujeres que van insertándose en la trama de *Un viaje de novios*, responden al estereotipo burgués, y salvo alguna excepción, están representadas en ambientes sociales de buen tono y preocupadas casi exclusivamente por la apariencia externa, tal y como se espera de un ambiente privilegiado como el de un balneario. Así, junto a Pilar Gonzalvo, en el Balneario de

⁴⁵⁶ Ver LASHERAS PEÑAS, Ana Belén. *España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales 1855-1900*. Universidad de Cantabria, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, Santander, 2009.

Vichy aparecen las dos señoritas de Amézaga, hijas de un banquero cubano: “...*con sus sombreros extraordinarios, sus sombrillas monumentales y sus atavíos caprichosos, destilados siempre a la quintaesencia de la moda. Pilar las distinguía de cien leguas, por sus famosos sombreros, imposibles de confundir con otro tocado alguno. Eran como dos budineras grandes, cubiertas todas de finísimas y menudas plumas encarnadas: un pájaro natural, una especie de faisán disecado con primor, contorneaba el ala, torciéndose con gracia a un lado de la cabeza. Tan singular adorno, semi-indostánico, sentaba bien a la palidez tropical y a los ojos de fuego de las dos cubanitas...Al divisarlas a lo lejos, se componía instintivamente el pelo, sacaba el pie calzado con zapatito Luis XV de tafilete, y paseaba su mano nerviosa por los morenos encajes de su pañoleta, haciendo destacar la flechilla de turquesas que la prendía...*” (Cap. IX, p. 320).

Otros vanos personajes femeninos, representantes de la *high light* española, la pequeña colonia hispanoamericana parafraseando a la Condesa, lo compondrían las ya mencionadas cubanas, Luisa Natal y la Condesa de Monteros, conversadoras junto con Pilar de temas fútiles, complacidas de sus novedades y seguras de su elegancia en el vestir, y de la autorizada exclusividad de sus aderezos. Y frente a todas ellas, la figura casi irrelevante pero atractiva de una misteriosa sueca, esposa o hija del anciano Barón de Holdteufel.

Un baile en el Casino del balneario constituiría para Pilar, joven vanidosa, la cima de sus anhelos, el ser contemplada y admirada por todos; así fue, pues bailarían con la flor y nata de la concurrencia masculina erigiéndose en foco de admiración y envidia por parte de las hermanas cubanas, que advirtieron que solo ella y la belleza sueca portaban una joya de última moda. “...*las Amézagas se reconcomían mirando de reojo el espejillo, dije que solo brillaba sobre dos faldas; la de Pilar y la de la sueca. Fue, en suma, uno de esos momentos únicos en la vida de una niña vanidosa, en que el orgullo halagado origina tan dulces impresiones, que casi emula otros goces más íntimos y profundos...*” (Cap. XI, p.343).

Ya se ha apuntado a Pilar, joven perteneciente a la burguesía madrileña lindante con la aristocracia,⁴⁵⁷ a sus problemas de salud, a su circunstancial amistad con nuestra

⁴⁵⁷ Tenía Pilar, de edad entonces de veintitrés años, la malicia precoz que distingue a las señoritas que, con un pie en la aristocracia por sus relaciones y otro en la clase media por sus antecedentes,

protagonista y a su pasión por la moda, siempre a la zaga de cualquier hito novedoso. Es un personaje totalmente prescindible, ya lo apuntó además Clarín en su crítica de *Un viaje de novios*, pero tal y como señalé anteriormente, representa un modelo contrario a nuestra protagonista ya que ella incorpora, pese a su circunstancia funesta y triste final, un perfil veleidoso atormentado por cierta malicia de temperamento, experimentado en ropas y atavíos.⁴⁵⁸ Para su baile en el Casino se envolvió en un vestido túnica sembrado de claveles multicolores,⁴⁵⁹ guarnecido con el espejillo de oro cincelado que pendía de su talle, y que como novedad, representaba un gran triunfo para ella: “*por último se decidió, eligiendo dos gotitas de agua para las orejas, y un espejo portátil de oro cincelado, joya caprichosa y novísima, que se colgaba de la cintura y sólo la sueca llevaba aún en Vichy.*” (XI, 342)

Tan versada en indumentos y tan malévola es la enferma, que duda del gusto y hasta del autor del traje de una de las hermanas cubanas, y así se lo confiesa a Lucía: *Vamos, ¿te gusta a ti ese traje tan raro, con una cabeza de pájaro igual a la del sombrero, en el remate de cada frunce? Parecen un escaparate del Museo de Historia Natural ¡Hasta en el abanico una cabeza de pájaro! No se concibe que Worth haya ideado ese mamarracho... Yo creo que los hacen en casa, con la doncella, y después dicen que se los mandó Worth...*” (Cap. IX, p. 320).

Las ricas indianas representantes de la burguesía plutócrata, escandalosas y delirantes viajarán después a París, ávidas de novedades sociales y suntuarias; la alusión al gran creador de la moda se hace patente al comunicar a Lucía y Pilar, que encargarán varios modelos sencillos, *porque no siendo señora casada...* y por supuesto encargarán un traje de *sport* para patinar, habida cuenta de la enorme popularidad que el *skating* había alcanzado en Madrid, como en el resto de Europa. La práctica del patinaje solía

conocen todos los lados de la sociedad, y así averiguan quien da citas a los duques, como quien se cartea con la vecina del tercero.” (Cap. VIII, p. 299)

⁴⁵⁸ El periodista Luis Alfonso apunta en su crítica literaria a *Un viaje de novios* que Pilar y su hermano “*han sido arrancados del mundo egoísta, superficial y vano donde se agitan, para lanzarlos palpitantes al papel*”. *La Época*, 25 de noviembre de 1881, Año XXXIII, Nº10557

⁴⁵⁹ “*...llevaba un traje que hasta entonces no había usado por ligero y veraniego en demasía, una túnica de gasa blanca sembrada de claveles de todos los colores; pendía de su cintura el espejillo; un sus orejas brillaban los solitarios, y detrás del rodete, con española gracia, ostentaba un haz de claveles.*” (Cap.XI)

reunir a lo más granado de la sociedad madrileña en torno al monarca y a la familia real en el estanque de la Casa de Campo.⁴⁶⁰

Una crónica de la época es bastante explícita al respecto:“(,,,)El descanso, sin embargo, no ha sido muy completo, las elegantes no han trasnochado mucho; pero en cambio, han madrugado tanto como la alondra en primavera, y la aurora al asomar perezosamente la cabeza soñolienta entre grupos de nubes grises ha podido sorprenderse, en los días pasados, al ver levantadas las que no tienen costumbre de hacerle competencia. Los patines han sido causa del milagro. Los fríos intensos de este año helaron por completo la charca de la Casa de Campo: el rey, la reina y las infantas fueron todas las mañanas muy temprano a deslizarse por la tersa superficie del agua endurecida; siguió a las reales personas el cuerpo diplomático, y bien pronto se recibió como honor, la invitación para asistir a los patines. Nuestras elegantes iban envueltas en largas pellizas de pieles que llegaban hasta el borde de la ceñida y corta falda que dejaba descubierta la alta bota, la cabeza tocada con gorras rusas, las manos ocultas en los manguitos y así calzado el férreo patín, trazaban curvas en la plomiza superficie de hielo. El lago de la Casa de Campo recordaba las fiestas que fueron tan famosas en la corte de Francia en el siglo XVIII. Los patines eran como una resurrección de antiguas costumbres que se acogía con gusto por nuestras elegantes. Por las tardes se reproducía en el estanque del Jardín del duque de Alba la fiesta de por la mañana en la Casa de Campo.”⁴⁶¹

La moda y el exorno femenino están presentes en las prolijas y expresivas descripciones de los personajes secundarios. Aparte de las hermanas Amézaga, casi siempre extraordinarias, a guisa de *sorprendentes cometas*, el resto de señoras también cuchichearán a tenor de las joyas de moda: “Pues éste lo compré hoy, decía Luisa

⁴⁶⁰ Reproducimos al pie de la letra el diálogo de las hermanas Amézaga; utilizan un recurso fácil para impresionar a Lucía y Pilar: al tiempo que aluden al prestigioso creador, citan una anécdota vivida con el rey D. Alfonso XII. Una forma de autobombo de estas ricas herederas, seguramente inseguras en el panorama de la alta sociedad madrileña.

“- Yo voy a que Worth me haga dos o tres trajecitos...sencillos, porque no siendo señora casada...Uno de patinar...¡ me muero por el skating!...En la Casa de Campo el año pasado...¿te acuerdas Amalia?. Aquel día...

-¿Qué dijo el Rey que te habías lucido?...Sí, pues me acuerdo...¡vaya!” (Cap. XI, p. 348)

⁴⁶¹ *El Salón de la Moda*, 7 de enero de 1884, Nº 1, Año I, “Revista de Madrid. Salones y Teatros”, firmado por K. Sabal, (Kasabal) p. 6

remangando desenfadadamente la manga de su vestido de muselina rosa con lazos de raso granate oscuro, y enseñando u brazalete de cuyo aro pendía un cochinito retorcido de rabo y potente de lomo, ejecutado en fino esmalte....-¡Válgame Dios!, ¡qué moda tan fea! Exclama Luisa Natal....Yo no me pondría semejantes bichos; ¡se acuerda uno del mondongo! ¿Verdad condesa?...Luisa sacó de su moño el clavo de oro, con cabeza de amatista, constelada de diamantes chiquitos.”(Cap. X, p.p. 331-332)

La joven y desconocida sueca con escasas y estelares apariciones, es descrita como una diosa cuya indumentaria y aderezos ponderaban su majestuosa presencia: “(...) *acrecentaba su clásica beldad el negro traje de tafetán, muy ceñido y golpeado de azabache; sobre su frente de diosa, el sombrero de tul con espigas de oro, parecía mitológica diadema; era su andar noble y soberano...*” (Cap. X, p. 334)

Su vestido color heliotropo, sus joyas de amatista, su traje de soirée guarnecido de negro azabache, su elegancia ante el piano del salón de Damas del Casino, hacen de esta beldad cosmopolita un personaje paradójicamente equiparado a la niña Lucía, por boca de Pilar: “-¿No es cierto, dijo por lo bajo Pilar a Luisa Natal, que si Lucía Miranda se vistiese como ella, se parecerían algo, así en las formas?” (Cap. X, p. 334).

Junto a la relación de personajes, destacan también la descripción pormenorizada de ambientes desde la tienda de regalos y ropa blanca, dedicada al mundo femenino: “...*¡justamente estamos en el pueblo donde se equipan las novias españolas!(Bayona)...Dentro, era una exhibición de cuantos pormenores componen el tocado íntimo del niño y la mujer. Las camisas presentaban coquetonamente el adornado escote, ocultando la lisa falda; los pantalones estiraban, simétricas y unidas, una y otra pierna; las chambras tendían los brazos, las batas inclinaban el cuerpo con graciosa laxitud. El blanco tomado y ebúrneo de las puntillas contrastaba con el candor de yeso del madapolán....”* (Cap. V, p. 269)

A la atmósfera del Casino de Vichy, saturada de lujo:

“Eran murmullos como de voleteos de pájaro en pajarera, ruido de risitas semejante a sartas de perlas que caen desgranándose en una copa de cristal, sedoso crujir de pañales de abanico, estallido seco de varillajes, ruedecillas de sillón que un punto corrían sobre el encerado piso, ruge-ruge de faldas, que parecía estridor de alitas de insecto. Embalsamaban la atmósfera leves auras de gardenia, de vinagre de tocador, de sal inglesa, de perfumería Rimel. No se veían sino dijes y prendas graciosas abandonadas sobre sillas y mesas, sombrillas largas, de seda, muy remachadas de

cordoncillo de oro; cabás y estuches de labor, ya de cuero de Rusia, ya de paja con moños y borlas de estambre; aquí un chal de encaje, allí un pañuelo de batista; acá un ramo de flores que agoniza exhalando su esencia más deliciosa, acullá un velito de moteado tul, y encima las horquillas que sirven para prenderle...” (Cap. X, p.p.330-331)

Si enumeramos, casi a vuelapluma, la relación de elementos suntuosos exhibidos por todos los personajes femeninos, la relación resultante evidencia algunas importantes innovaciones en torno a los primeros años de la década de los 80; así, por ejemplo, la notoriedad de joyitas o dijes, tales como animalitos o espejillos realizados en oro cincelado con monturas de gemas semipreciosas (la amatista es una de las favoritas por su color) o esmaltados; buena prueba de ello es lo que podía leerse en una de las gacetas dedicadas a la mujer: *“Y ya que de los reinos de la naturaleza hablo, indicaré, para conocimiento de mis lectoras, que este año el animal favorito parece ser el gallo: se le ve de oro, de esmalte, de piedras preciosas, de porcelana, etc, en alfileres, gemelos, pulseras y pendientes, arrogante, soberbio y con la cresta levantada....”* (El Salón de la Moda, 7 de enero de 1884, Nº1, Año 1, p. 7. Firmado por Anarda).

La Vizcondesa de Castelfido en su sección de *Revista de Modas*, enumera la importancia del azabache como guarnición y adorno (recordemos el traje que la dama sueca llevaba elaborado en moaré negro, donde esta piedra fundamentaba toda la toilette), así como la gran variedad de tipologías de sombreros que en torno a 1880 eran moda, desde los más estrepitosos con grandes adornos (los sendos tocados de las Amézaga son buena prueba de ello) hasta las capotas, como la lucida en el Salón de Damas del Casino por la señora sueca, de tul y guarnecida de espigas de oro:

“Los flecos de azabache, del mismo género, caen perfectamente con los vestidos de gasa o de granadina, pues los trajes negros de verano no son aceptables, por lo general, si el azabache no les da mucho brillo“

“En punto á sombreros, es muy difícil seguir la fecunda imaginación de las modistas parisienses. Todos los días aparecen formas, colores, telas y adornos de un aspecto o de un nombre nuevo. Y lo más extraordinario es la acogida igualmente entusiasta que se hace a las capotas pequeñas y a los sombreros grandes y estrambóticos. (...) voluminosos, torcidos, encañonados, recogidos con penachos de plumas, constituyen hoy la suma elegancia. Mientras más raros son y más irregulares en sus contornos, más distinguidos parecen y más a la moda.... (las capotas) con alas enteramente planas y levantadas en forma de diadema, o bien con rostrillos plegados o

forro bullonado. Sus adornos son de varios géneros, empleándose todas las flores de la creación, hasta el cardo y la verónica" (La Moda Elegante, 30 de abril de 1879. Año XXXVIII, N° 16, p. 135)

Un último aspecto hay que destacar en *Un viaje de novios*, es la profusión y deleite con que la escritora describe los objetos artísticos; la visita a un almacén de antigüedades sirve de excusa para la enumeración y definición de piezas artísticas de la más variada procedencia; en esto como en tantas otras cosas la erudición de doña Emilia rebasa cualquier expectativa; bajo el paisaje herrumbroso del otoño, una vez que el turismo de balneario se desplaza a la Costa Azul o a su lugar de procedencia, Lucía y Pilar recorren las calles del otrora alegre y vivo Vichy, entregándose a la visita de una tienda de antigüedades con porcelanas de Sèvres y Sajonia, descollando respectivamente las azuladas pastas tiernas con la efigie del monarca Luis XVI o las figurillas de cupidos y pastores de tonalidades suaves; tibores chinos mostrando exquisitos paisajes con figuras primorosas; cerámica de Palissy y mayólicas del siglo XVI, donde el naturalismo extremo deja paso a los asuntos mitológicos; piezas de platería, baúles y cajas de taracea, objetos de piedras duras y, muy apreciados por nuestra protagonista, piezas de arte religioso, restos de vidrieras, “*Dos apóstoles(,,,)fileteados de latón los contornos*”, objetos de eboraria, como un retablillo y un Cristo al cual Lucía le rezaba todos los días un Padrenuestro. También de manera indirecta se alude a diversos pintores de los siglos XVI al XIX, al comparar sus estilos con algunas de las pinturas admiradas por las amigas en sus visitas al almacén de antigüedades: “*¡Qué bien amanecía en aquel Daubigny!; Con qué naturalidad pastaban aquellos carneros de Jacque!...; Qué piecitos tan blancos mojaba en el mármoleo tazón la sultana favorita, de Cala y Moya!. La cabeza de niña, estilo de Greuze... los dos gañanes de Van Oustade*” (Cap. XII, p. 356).⁴⁶²

⁴⁶² Charles François Daubigny (1817-1878) pintor y grabador francés precedente del movimiento impresionista y perteneciente a la Escuela de Barbizon. Charles Jacque (1813-1894), grabador y pintor en la temática animalística- José Cala y Moya (1850-1891) gaditano que cultivó la pintura de género y el retrato; sus harenes y odaliscas adquirieron notable popularidad; la autora alude casi de manera exacta a uno de los cuadros de este pintor, *El Harén*. Jean Baptiste Greuze (1725-1805) fue un exquisito dibujante y pintor francés, a caballo entre el Rococó y la pintura academicista; sus escenas burguesas y retratos, así como la pintura de asunto histórico, alegorías y asunto mitológico o religioso formarían parte de un amplio repertorio donde efectivamente descollarían sus retratos intimistas. Adrien Van Oustade (1610-

En esta su segunda novela, las alusiones a distintas disciplinas artísticas (cerámica, porcelana, escultura, joyería, mobiliario, platería, orfebrería, artes aplicadas y pintura), la convierten en uno de los primeros eslabones donde las referencias a la crítica de arte, al coleccionismo y al análisis erudito, patentizan parafraseando a Yolanda Latorre, la convergencia entre literatura y arte.⁴⁶³ Aquí, además, la exhibición descriptiva y experta de la narración se pliega a la sensibilidad simple y pueril de Lucía, pues abotargada por la exquisitez respirada en la galería de arte, prefería las baratijas modestas procedentes de algunos puestecillos, donde podía adquirir objetos de religiosidad popular: Calvarios de nácar, cruces de raíces de olivo, rosarios de “lágrimas de Job” (Cap. XII, p. 357)

Todo ello y mucho más recrea el entorno perfecto para el drama vivido en esta obra cuyo epígrafe, *Un viaje de novios*, sugiere una aventura placentera que Emilia Pardo Bazán se encargará de volver del revés en 1881, y que apelando a la más profunda tradición hispana, dará la razón a aquellos que entonces la consideraban una moda *extranjeriza* y *vitanda*.

9. INSOLACIÓN Y MORRIÑA

Insolación y *Morriña* se publicaron en la primavera y el otoño de 1889 y ambas novelas se reunirían en 1892, volumen VII de sus *Obras Completas*, en una nueva edición bajo el subtítulo de *dos historias amorosas*.⁴⁶⁴

1685): dibujante, grabador y pintor, coetáneo de David Teniers (1610-1690) y vinculado a la pintura de género de Brueghel (1568-1625)

⁴⁶³ LATORRE, Yolanda. “Las citas de arte en Emilia Pardo Bazán, una muestra del canon artístico en la narrativa del siglo XIX” *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* LXIII, Zaragoza, 1996, pp. 105-117

⁴⁶⁴ Aparecen respectivamente en la primavera y el otoño de 1889, cada una bajo el epígrafe de “*una historia amorosa*”. Editadas ambas en esta primera edición por la casa barcelonesa de N. Ramírez e ilustradas respectivamente por José Cuchy Arnau(1857-1925), pintor costumbrista e ilustrador , y el dibujante José Cabrinety Guteran (1865- ¿?, activo en 1917), ilustrador igualmente; en. QUESADA

Para algunos autores representan un paréntesis literario y el espacio de transición desde la etapa naturalista a la fase espiritualista de la escritora; no obstante, la crítica ha dejado en el lugar apropiado a estas dos joyas literarias, donde su autora se adentra en el análisis psicológico de sus protagonistas, así como en sus conflictos morales y sociales.⁴⁶⁵ En ambas existe una sutil correspondencia que va desde el trasvase de personajes de una a otra, un recurso muy galdosiano, y muy de la narrativa naturalista, hasta algunos aspectos circunstanciales de sus protagonistas como el origen gallego de ambas, así como otras similitudes estructurales y formales, al margen de las diferencias existentes.

9.1. *INSOLACIÓN, UN CAPRICHO REIVINDICATIVO*

Integrada dentro del naturalismo,⁴⁶⁶ y vinculada con *La madre Naturaleza*, por la aparición de alguno de sus personajes, *Insolación* responde también a los parámetros de la narrativa psicológica sin perder su correspondiente impronta de suave determinismo; algunos autores, incluso, matizan tal denominación incluyéndola dentro de un *sui generis* determinismo y naturalismo católico, naturalismo personal o determinismo práctico⁴⁶⁷

Emilia Pardo Bazán planteará una novela divertida con un trasfondo reivindicativo en *Insolación* desde el cual la escritora resolverá valientemente a través de sus páginas los temas de la doble moral sexual y la libertad femenina que residen en una solapada sociedad de comportamientos elásticos.

NOVÁS, Ángeles “Emilia Pardo Bazán compone una novela para una revista ilustrada” *Hesperia. Anuario de filología hispánica*. XIII, 2010, p. 121.

⁴⁶⁵ Obras completas de Emilia Pardo Bazán (Volumen II) edición y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Biblioteca Castro, Madrid, 1999, p. 18.

⁴⁶⁶ OLEZA, Joan. “Emilia Pardo Bazán y la mitología de las fuerzas elementales” en *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. Valencia, Bello, 1976, pp. 65-87. Ver BAQUERO GOYANES, Mariano. *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Universidad de Murcia, 1955 y PATTISON, Walter. T. *Emilia Pardo Bazán*. Twayne Publishers, Nueva Cork, 1971

⁴⁶⁷ FOWLER BROWN, Donald. *The catholic naturalism of Pardo Bazán*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971, p. 111; MONTES HUIDOBRO, Matías. “Emilia Pardo Bazán: niveles técnicos y temáticos de su determinismo” en *Superficie y fondo del estilo, Estudios de Hispanófila*, University of North Carolina, 1971, MAYORAL, Marina. “Estudio introductorio a *Insolación*” PARDO BAZÁN, Emilia. *Insolación*, Madrid, Espasa Calpe (cuarta edición) 1991, p.p. 21 y ss.

La irrupción de una actitud *feminista* que aborda un tema tabú de forma más o menos desenvuelta, constituye un hito interesante respecto a la documentación del mundo femenino en el último tercio de siglo. También se advierte esa libertad de conciencia en las opiniones vertidas por la protagonista sobre cualquier materia; es una joven viuda, de holgados recursos económicos, discretamente culta, cercana a los círculos aristocráticos, donde las costumbres suntuosas en torno al mundo femenino se encuentran perfectamente reflejadas.

El personaje principal, Asís Taboada, se halla arraigado en las premisas de ese *neocasticismo* aristocrático de las últimas décadas del siglo,⁴⁶⁸ que tan a gusto convive con la imprimación cosmopolita de la moda parisina, y donde se advierte precisamente como signo de distinción el uso circunstancial de ropajes y adornos tradicionales pertenecientes a la indumentaria española tanto masculina como femenina: mantillas, peinetas, vestidos de flecos, chaquetillas de caireles... “...aquí tiene Vd. a nuestra amiga la duquesa, con su cultura y su finura y sus mil dotes de dama; pues ¿No se pone tan contenta cuando la dicen que es la chula más salada de Madrid...?”(II, 55).

En “*Insolación*” se mencionan, como en la novela “*Pequeñeces*” del Padre Coloma,⁴⁶⁹ las manifestaciones contra Amadeo I, cuando la aristocracia madrileña salió a la calle mostrando su animadversión palmaria al nuevo monarca a través de la exhibición del más tradicional y legítimo adorno, la mantilla; en esta novela, al hacer recuento del peso de la moda castiza, se ha de tener en cuenta, no solo por este acontecimiento puntual y pintoresco que adoptó la *gente elegante*, porque el adornarse con peinetas y mantillas, faldas o basquiñas de *medio paso*, caireles y flecos, constituyó una constante a lo largo de la centuria, que además desde los últimos decenios del siglo XIX, y sobre todo durante el reinado de Alfonso XII, alcanzó cotas de buen estilo entre

⁴⁶⁸ En todas las manifestaciones artísticas se aprecia de manera puntual ese gusto preciosista por aquellos elemento plásticos, visuales, musicales o literarios que son propios del pintoresquismo costumbrista de la segunda mitad del ochocientos; sirva de ejemplo la pintura de género que desde Mariano Fortuny (1838-1874) a Raimundo de Madrazo(1841-1920) proporciona un amplio y rico repertorio.

⁴⁶⁹ “...Para ello, todas las señoras acudirían aquella tarde a la Castellana con las airosas mantilla españolas y las clásicas peinetas de teja, que eran ya señal convenida de valiente protesta; ...”
COLOMA, Luis. *Pequeñeces*, Cátedra. Madrid 1987, p. 131.

la alta burguesía y la aristocracia:⁴⁷⁰ “*Empezó la broma por todas aquellas demostraciones contra don Amadeo; lo de las peinetas y mantillas, los trajecitos a medio paso y los caireles; siguió con las barbianerías del difunto rey, que le había dado por lo chulo, y claro, la gente elegante le imitó, y ahora es ya una epidemia, y entre patriotismo y flamenquería, guitarreo y cante jondo, panderetas con madroños colorados y amarillos, y abanicos con las hazañas y los retratos de Frascuelo y Mazzantini, hemos hecho una España bufa, de lápiz de Goya o sainete de don Ramón de la Cruz. Nada, es moda y a seguirla....*” (Cap. II, p. 55).

Los recuerdos de aquellos acontecimientos aún cercanos en el tiempo ante la llegada del Duque de Aosta como nuevo monarca y el fracaso de la 1ª República, constituyen un encadenamiento más de las distintas conversaciones en la tertulia de la duquesa de Sahagún, lugar donde los debates giran en torno a temas frívolos y divertidos, (también otros de más sustancia dirigidos por uno de los personajes, Pardo) y donde tienen preferencia los asuntos de corridas de toros, de idiosincrasia y paisanaje, de moda, de política y de fiestas-las de San Isidro Labrador, *verbigracia*. En realidad una primera puesta en escena colorista y muy ligera en la cual la escritora exhibe toda una galería de personajes, alguno de ellos protagonista en otro asunto literario de doña Emilia, bajo el tamiz subjetivo de la narradora, la mismísima Francisca de Asís Taboada.

En toda esta obra se advierte el rastro casticista que las clases dirigentes se imponen en todos los ámbitos de la vida, y entre éstos también la moda. Ante las importaciones

⁴⁷⁰ Muy cacareada era la afición aventurera del rey Alfonso XII a salir de incógnito por tabernas y tugurios, también su gusto por las corridas de toros, saraos flamencos y otros divertimentos nocturnos comunes a la gente llana. Ver DE LA CIERVA, Ricardo. *La otra vida de Alfonso XII*. Madrid, Fénix, 1994, DARDÉ Carlos. *Los Borbones. Alfonso XII* Madrid, 2001; en *Fortunata y Jacinta* de Pérez Galdós uno de sus personajes, Juanito Santa Cruz, perteneciente a la burguesía madrileña comerciante y adinerada de la Restauración, se adhiere por un tiempo también a esta moda masculina caracterizada por el intrusismo en el traje burgués de prendas, peinados e incluso actitudes propias de las gentes canallas, chisperos y majos. “*Y lo que Barbarita no dudaba en calificar de encanallamiento, empezó a manifestarse en el vestido. El Delfín se encajó una capa de esclavina corta con mucho ribete, mucha trencilla y pasamanería. Poníase por las noches el sombrero pavelo que, a la verdad, le caía muy bien, y se peinaba con los mechones ahuecados sobre las sienas...*” (PÉREZ GALDÓS, Benito. *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas. I*. Cap. IV. “Perdición y Salvamento del Delfín”. Madrid, Cátedra, 1994, p.p 187-188)

de gustos foráneos, franceses sobre todo, hay un intento de valorar todo aquello que se apega a lo nacional, a lo genuinamente español. La expresión “*de Francia, los perifollos*”, alude a la convicción total de que en materia de moda la última palabra habría de tenerla París; nuestra protagonista, sin embargo, se decanta por los rasgos de cierta elegancia internacional, unidos a elementos de tradición española. Se trata de uno de los rasgos más significativos de la moda española desde el siglo XVIII, esa moda híbrida donde se yuxtaponen piezas de uso y tradición autóctona junto a otras de novedad cosmopolita; una moda en fin ecléctica y refinada.⁴⁷¹

Justamente, se hace saber al lector a través de los retratos descriptivos que Asís Taboada hace de su amiga la Duquesa de Sahagún, respecto a la repercusión de esta manera de vestir: “...*la duquesa tan sandunguera como de costumbre, hecha un cartón de Goya con su mantilla negra y su grupo de claveles...*” (Cap. X, p. 102). Esa búsqueda de los hilos de la historia, de la peculiaridad o naturaleza de una determinada sociedad, le bastó para definir uno de sus ensayos más atractivos en torno a la mujer española; en cierto modo relacionado con la novela que nos ocupa, ya que la escritora lo realiza poco tiempo después de la publicación de ésta.

Efectivamente, *Insolación* serviría de contrapunto a uno de los trabajos más interesantes de la escritora, el ensayo por encargo que realizara sobre la mujer española y que en 1890 publicaría en *La España Moderna*; la aristocracia, la clase media y el pueblo llano, constituirán los tres registros en donde su autora divide la sociedad española y claramente hace un análisis exhaustivo sobre las características de la mujer en cada uno de estos tipos sociales; incorporando además un estudio introductorio de la sociedad y la mujer española.

En la prensa del momento se hace hincapié precisamente en el estudio de la mujer perteneciente a la aristocracia, desterrando todos aquellos prejuicios que tachan a ésta de banal y frívola, tal y como aparece en algunas novelas; sin embargo la condesa alude a la labor ímproba de muchas de estas mujeres españolas pertenecientes al más alto rango social que editan libros, protegen y socorren a artistas, invierten en la industrialización del país, realizan obras de caridad o simplemente abren sus salones a la cultura y al refinamiento intelectual, a pesar de que la narrativa ha hecho *blanco de sus*

⁴⁷¹ Ver MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Anagrama, Madrid, 2000

*iras á duquesas y marquesas, a quienes hay que juzgar viéndolas más de cerca, como ha hecho la Sra. Pardo de Bazán.*⁴⁷²

El año de la publicación de *Insolación* coincidió con el encargo a la escritora de un estudio sobre la mujer española para la revista *Fortnightly Review*, que un año después publicaría además *La España Moderna*.⁴⁷³

“Ya hace tiempo que los novelistas tienen predilección especial por los personajes de lo que se llama el gran mundo, y las heroínas de la mayor parte de las novelas son duquesas, marquesas, o baronesas cuando menos; pero esos personajes están muy mal pintados, porque los autores, y más especialmente en lo que a España se refiere, pintan una sociedad que no conocen más que de oídas. Emilia Pardo Bazán lo ha demostrado bien palpablemente en sus notables artículos acerca de la mujer española, que publicó en una revista inglesa y que reproduce ahora en *La España Moderna*.”⁴⁷⁴

Tras un preámbulo donde la autora discurre sobre las coordenadas históricas y sociales de un país rezagado de las grandes conquistas sociales desde la Revolución Francesa, sitúa a la mujer española desarraigada de sus congéneres europeas e inmersa aún en la mojigatería que tanto reprobaba el teatro de Moratín.

En su estudio sobre *La Aristocracia* hace una encendida defensa de la mujer noble que, a excepción de unas cuantas, como las retratadas en las celebérrimas *La Montálvez* o *Pequeñeces*, de José M^a de Pereda y el padre Coloma, respectivamente,⁴⁷⁵ no responden a la realidad española donde no escasea la educación-floja y *extranjerizada*, según la escritora- creando temperamentos algo livianos y faltos de esa bravura que la lectura de obras literarias españolas, místicas o históricas al decir de doña Emilia, proporcionarían a la condición femenina; aunque ensalza los lustres personales de las señoras de las grandes casas, Medinaceli, Benavente, Casa Loring, Rivas, Sotomayor o Superunda⁴⁷⁶

⁴⁷² *La ilustración ibérica*. Barcelona, 21 de junio de 1890, Año VIII, N° 390, p. 336.

⁴⁷³ *La España Moderna* Año II, Números XVII-XX, mayo-agosto, 1890.

⁴⁷⁴ *La Ilustración ibérica*. Barcelona, 9 de agosto de 1890, Año VIII, N° 397, p. 498.

⁴⁷⁵ José M^a de Pereda (1833-1906) es autor de *La Montálvez* (1888) y el jesuita Luis Coloma(1851-1915) de *Pequeñeces* (1891), obras coetáneas a *Insolación*, esta última publicada dos años después

⁴⁷⁶ Pardo Bazán glosaría dos años más tarde la figura de la duquesa de Alba en su *Nuevo Teatro Crítico* (n° 7, julio de 1891), Ver nota 326, p. 131

Distinguidas representantes de su jerarquía, no diferentes de la nobleza del resto de Europa, donde despuntan varios prototipos de belleza. Así, la morena de ojos expresivos y la rubia de tez nivosa y tipo *rubeniano*, hasta llegar a aquel tan distinguido de mujer de cabello claro, *anemiado*, de rostro *alargado* y *labio inferior saliente* y *desdeñoso*, esa imagen femenina que reproduce la belleza aristocrática del tipo nacional en el Siglo de Oro.⁴⁷⁷

También las alusiones a la moda española son muy interesantes y reveladoras, aludiendo a la pérdida de esos elementos genuinos como el mantón de Manila, que solamente conservaron las chulas de Madrid y las clases obreras, o la mantilla,⁴⁷⁸ verdadera prenda que embellece sobremanera a la mujer española y que la aristócrata ha sustituido por sombreros y prendas nada favorecedoras: “*La moda actual, las telas gruesas, los colores apagados, las prendas de corte masculino, de procedencia inglesa, los impermeables y abrigos, la bota de suela fuerte y ancho tacón, y más que nada el sombrero capota francés, son otros tantos enemigos de la hermosura española.*”⁴⁷⁹

Bien, no sabemos si Asís Taboada es una acertada representante de la clase aristocrática española, bien es cierto que ella se codea con Grandes de España y la pintura que de éstas hace la escritora, aunque superficial y liviana, nos parece a lo menos muy simpática y benévola, como el retrato que hace de la Duquesa de Sahagún, seguidora de Worth pero sin remilgos ante las modas autóctonas *con su mantilla negra y su grupo de claveles...*” (Cap.X, p. 102)

El empeño de Doña Emilia en pintar a través de la palabra la figura de la mujer de *raza*, la auténtica mujer española, es convincente, pues regala al espectador/lector algún que otro tipo racial que más tarde perfilará en *La Quimera*. Y así aparecen en *Insolación* varios arquetipos descritos con todas aquellas características parlantes relativas a adornos y ropajes: “*...un puñal de níquel atravesado en el moño...*” (Cap. V, p. 73).

“*...surgió de repente ante nosotros (...) una gitanuela de algunos trece años, típica, de encargo para modelo de un pintor: el pelo azulado de puro negro, muy aceitoso,*

⁴⁷⁷ PARDO BAZÁN, Emilia. *La mujer española y otros escritos*. Edición de Guadalupe Gómez Ferrer Morant, Cátedra, Madrid, 1999, p.p. 83-99

⁴⁷⁸ En su monografía sobre la historia del traje en España, José Puiggarí, también aboga por la mantilla en detrimento de sombreros. Una idea que ya hemos apuntado anteriormente pero que es interesante recordar.

⁴⁷⁹ PARDO BAZÁN, Emilia. *La mujer española...* Opus cit. .pág.98.

recogido en castaña con su peina de cuerno y su clavel sangre de toro...”(Cap. VI, p.82).

En España, las dos últimas décadas del siglo están marcadas por una total integración de la burguesía a las costumbres y la moda *elegantes*, las cuales se marcan desde Francia y Gran Bretaña, así como un notable arraigo hacia la indumentaria tradicional, acentuado ese *conservadurismo* en áreas rurales y regiones periféricas, tal y como señaló en su momento José Puiggari.⁴⁸⁰

En el Madrid de *Insolación* aflora la moda refinada y exquisita adornada con esos detalles de la vestimenta tradicional española, y también con aquellos ropajes comunes de las gentes de baja extracción social donde determinadas prendas y abalorios conforman un lenguaje estético que funcionaría a lo largo del tiempo: las mantillas, peinas, chaquetillas de caireles, las faldas de volante y percal, entre otras, usadas por ese amplio espectro social que abarcaría desde obreras a tenderas, desde gitanillas dedicadas a la venta hasta mozas y sirvientas.

Para el Marqués de Lozoya, la popularidad del *género chico* mostró, difundió y preservó a través de la zarzuela estos elementos autóctonos, eso sí, idealizados hasta el punto de recrear y gestar determinados arquetipos que han sobrevivido a lo largo del tiempo. El estreno de “*La verbena de la Paloma*”⁴⁸¹ años después, fue un acontecimiento que puso de moda entre los selectos grupos sociales fiestas populares, a la par que reverdecieron los gustos por el mantón de Manila, los pañuelos de crespón, la mantilla de encaje, las faldas de volantes realizadas en tejidos ligeros y sencillos como el percal.⁴⁸² Un género artístico, como otros muchos, que marcó la pauta en reflejar el temperamento y la *autenticidad* del pueblo español de una manera idealizada, y donde todos y cada uno de los personajes, sus trajes, el entorno en el que se movían, su lenguaje y , en definitiva, su estética, era detectable por todos los grupos sociales: “(...)la utilería que se gastan luce repleta de aperos de labranza, abanicos, botijos, mantillas y mantones (a ser posible de Manila), sombrillas, organillos ,aguardiente, y

⁴⁸⁰ PUIGGARÍ, José. *Monografía histórica e iconográfica del traje...* Opus cit, 2008) pp.264-266

⁴⁸¹ *La verbena de la Paloma* o *El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos* se estrenó en el Teatro Apolo (1894) con libreto de Ricardo de la Vega y música de Tomás Bretón

⁴⁸² VON BOEHN, Max. Opus cit. Introducción del Marqués de Lozoya, p. XVI. Don Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya (1893-1978) realizó un estudio introductorio dedicado a la moda española en la extensa monografía de Max von Boehn.

coches de punto. Un mundo abigarrado, tal vez algo de juguete, una concentración ideal, teatral al fin y al cabo, basada en la realidad pero que también la construye... ”. De tal forma que la moda que se refleja en la zarzuela podría ser, bien una proyección de aquellos usos de las gentes corrientes en la calle, las verbenas o el patio de vecinos o sencillamente una estética inventada y recreada en el espectáculo y trasladada después a la calle.⁴⁸³

La escritora se detiene en contadas ocasiones para referir algún comentario, harto ilustrativo, por boca de alguno de los personajes, respecto a la moda y gustos mundanos. Los patrones marcados desde París se evidencian en algunas glosas expresivas y algo chuscas referidas a la protagonista: “*La marquesa de Andrade vivía contenta, algo envanecida de haber soltado la cáscara provinciana (...) entretenía sus ocios pensando, por ejemplo, que el último vestido que le había mandado su modista era tan gracioso y menos caro que el de Worth, de la Sahagún...*”. (IX, 98-99)

En general esta novela, que en su momento causó importantes revuelos,⁴⁸⁴ se centra en un episodio amoroso entre una viuda perteneciente a la aristocracia madrileña y un

⁴⁸³ TALAVERA, Juan Carlos. *Sobre la historia del teatro musical español: la zarzuela y sus alrededores*. Madrid, Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca, 2012 p. 12

⁴⁸⁴ Los efectos inmediatos tras la publicación de *Insolación* no se dejaron esperar; Leopoldo Alas *Clarín* fue despiadadamente injusto con la obra y su autora, a través de la columna de crítica literaria “Paliques” en la revista *Madrid Cómico*. Marina Mayoral en “*Insolación* en su época. Reacción del público y de la crítica” (Estudio introductorio a *Insolación*) también reseña las críticas refractarias de José María de Pereda y Emilio Bobadilla (Fray Candil) en *Insolación* Opus cit. pp. 14-20 “ (...)pero como el talento siempre es talento, y vale más Homero roncando que el bobo de Coria ojo avizor, a pesar de todos los reparos que pienso poner a esta boutade pseudo erótica de la ilustre dama gallega, declaro que debe leerse, y que se lee de pocos tirones, y aun de uno solo, y que en general agrada allí lo dulce del canto más que la novedad del intento...” (*Clarín*) en “Palique” *Madrid Cómico* Año IX, Nº 325, 11 de mayo de 1889, p. 6. Fray Candil alaba la corrección literaria así como su preciosa edición, con alguna chanza al respecto, pero no evita censurar al personaje femenino protagonista “*Una señora, lo que se llama una señora, no una disfrazada de señora—¡hay tantas que a la postre resultan unas tías!—no admite de buenas a primeras, y con ocasión de ir a la iglesia, la invitación de un hombre casi desconocido a una romería donde menudean los navajazos y las borracheras (...)*” Para Mariano de Cavia la novela mantiene ese equilibrio entre el cosmopolitismo francés y la idiosincrasia española que se advierte no solo en el precioso relato sino en la cuidada edición “*¿Con qué habilidad salva Emilia Pardo Bazán todas las dificultades de semejante demostración, y con qué graciosa audacia afronta todos sus peligros, y con qué delicado arte llega hasta las más picantes conclusiones?—Solamente con el aplomo que da un talento en toda su madurez, y con el prestigio de un estilo en toda su lozanía, se puede dorar la*

joven andaluz afincado en la gran ciudad; lo descriptivo se sumerge en un mundo lleno de detalles curiosos, vinculados al Madrid popular: las fiestas de San Isidro, la pasión vivida entre figones y merenderos, y todo ello aliñado con el retrato de tipos deliciosos: “...se coló por la abertura una mujer desgredada, cetrina, con ojos como carbones, saya de percal con almidonados faralaes y pañuelo de crespón de lana desteñido y viejo, que al cruzarse sobre el pecho dejaba asomar la cabeza de una criatura...”. (Cap.V, p. 76)

9.2. UN REPERTORIO ESMERADO DE NOVEDADES

Tal y como apunta Baquero Goyanes, la importancia de los objetos y su descripción reside en el valor simbólico que hace referencia a la historia, al personaje y a su esencia...; ⁴⁸⁵ el carácter naturalista se advierte en esas expresivas enumeraciones que determinan la calidad de la protagonista: “...tenía que tomar el abanico, dejar el devocionario, cambiar mantilla por sombrero...Arreglarme el pelo, darme velutina, buscar un pañuelito fino, escoger unas botas nuevas que me calzan muy bien, ponerme guantes frescos y echarme en el bolsillo un *sachet* de raso que huele a iris...” (Cap. III, p. 61). La enumeración de detalles tan precisos manifiesta la propia personalidad de Asís, como si cada uno de sus gestos advirtiesen su desinhibición: “...sujeté el velo con un alfiler, tomé un casaquín ligero de paño, mandé a Ángela que me estirase la enagua y volante...” (Cap. III, p. 62)

Su sentido hedonista plasmado a través del propio atavío, de su perfume y de sus gustos por todo aquello que ella considera auténtico, explicaría la tesis de la novela: un deseo espontáneo en disfrutar del amor y, especialmente, de la independencia.

Insolación expone la visión y el análisis de una serie de acontecimientos a lo largo de unos escasos días en la vida de una mujer poco habitual por su asombrosa

píldora que Emilia Pardo Bazán da en Insolación a las gentes miedosas y encogidas, cuya única norma se reduce a la invocación constante de lo que se ha convenido en llamar «buen gusto» y que a veces no es sino una hipócrita falsificación de la verdad” El Liberal, año XI, nº 3579, 24 de marzo de 1889, p. 2.

⁴⁸⁵ BAQUERO GOYANES, Mariano. *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán* Opus cit. p.p. 11. 132. 136.

circunstancia amorosa y rango social; el marco histórico de la obra, la Restauración⁴⁸⁶, se integra felizmente en este capricho narrativo. Y aunque la crítica literaria del momento no logró entender los entresijos del personaje de Asís Taboada, lo que de original representaba la presencia de su carácter seductor y libre, no siempre se censuró esta novela y algunos autores destacaron su intachable valor literario.⁴⁸⁷

El argumento de la novela gira en torno a la tórrida y asombrosa relación que se inicia entre casi dos desconocidos que en escasos días se enamoran, rodeados de un entorno luminoso que les anticipa la felicidad futura; aunque plantea la tesis de la moral y la liberación sexual de la mujer, no deja de ser una novela de amor, como apunta Marina Mayoral,⁴⁸⁸ descollando otros aspectos interesantes para este trabajo como son las innumerables referencias al ámbito privado y doméstico, al mostrar esos gestos íntimos que revelan las fórmulas y conductas del mundo femenino; se descubre al lector todo un repertorio de objetos y vituallas apegadas al lujo y a la moda, pero también a la *psiquis* y a la espiritualidad de esta mujer. Son patentes las alusiones a trajes, lencería, pomadas y objetos de y para la belleza, piezas que van integrándose poco a poco en este romance y que, en definitiva, también definen al personaje femenino, a la condesa viuda de Andrade.

Desde el punto de vista que nos interesa la novela yuxtapone de manera palmaria por un lado, la presencia constante de lo popular, integrado en algunos ejemplares femeninos, sobretodo, en su vestimenta; y por otro, en el alarde genuino de la aristocracia manteniendo determinadas prendas tradicionales como distintivo bizarro.

⁴⁸⁶ Ambientada en los años postreros a la muerte de Alfonso XII (1885) a 1888, año de su publicación

⁴⁸⁷ “Si yo contase al lector el argumento del libro, a palo seco, sin los distingos y honduras de su desarrollo, diría el lector: Vaya, la historia de una horizontal de alto copete que engatusa y emboba a un Tenorio de pacotilla y consigue que se case con ella. Extractada así en crudo la novela, tales resultarían los tipos. Por esto ni la cuento ni la extracto, aun a riesgo, riesgo seguro, de que estas líneas sean un verdadero logogrifo para quien no haya leído ni lea Insolación. Y, sin embargo, ni hay tal horizontal ni tal calavera doctrino. El lance resulta perfectamente justificado, perfectamente verosímil, con sólo que admitamos como premisa la que he llamado idealidad, o sea excepcionalidad del tipo de Pacheco.” SARDÁ, Joan “Insolación. (historia amorosa) de Emilia Pardo Bazán” en *La España Moderna* Madrid, mayo de 1889, p. 182

⁴⁸⁸ “Estudio introductorio...” Opus cit. pp. 30 y ss.

Sin olvidar la adhesión natural y franca a aquello que ha venido en llamarse *moda internacional*.

Ambientada en las postrimerías de la década de los 80, la sucesión de atavíos, objetos suntuosos y distinguidos asuntos es constante, manifestándose esa preocupación ligera y cotidiana por la moda. Una inquietud frívola que hará confesar a la protagonista la ventaja de lucir un traje compuesto por su modista, más barato y tan elegante como el de su amiga, la Duquesa de Sahagún, del célebre Worth. Y es que Worth no solamente es la referencia ínclita de la moda del siglo XIX, sino también el artífice más nombrado en toda la narrativa española de la época, desde Galdós en *La de Bringas* (1884) o *Lo prohibido* (1885), entre otras, hasta Juan Valera en *Juanita La Larga* (1895).

Sin lugar a dudas, a las alturas de 1889 el maestro de la *haute couture* constituía ya una referencia única del vestido y del buen gusto extendida por todos los rincones de la vieja Europa. En la Pardo Bazán este dato no constituye ninguna novedad, habida cuenta de los extensos y profundos conocimientos de la sociedad cosmopolita que ella supo además mostrar, no solo en sus novelas sino en sus crónicas periodísticas; recordemos aquellas publicadas en *La España Moderna* referidas a la Exposición Universal de París de 1889 y donde escribe precisamente de moda,⁴⁸⁹ temática que abordaría en numerosas ocasiones a lo largo de su actividad literaria;⁴⁹⁰ Pues bien, en aquella gozosa sensualidad que destila *Insolación*, las alusiones a la moda se insertan en el texto literario de forma espontánea, defendiendo la personalidad de su protagonista y de otros personajes; ya se ha referido el valor pictórico y plástico de las descripciones de algunos modelos castizos, pero será sobretudo la representación de la protagonista, Asís Taboada, la que queda perfectamente definida a través de su espacio más íntimo; sus vacilaciones acerca de su *modernidad*, una vez desaparecido su barniz de lugareña o las referencias a sus veleidades como mujer, al comparar su traje confeccionado por su costurera *tan gracioso y menos caro(sic)* con el de su amiga.

⁴⁸⁹ “Cartas sobre la Exposición” en *La España Moderna* Año I, N° IX, 1889, pp. 119-131

⁴⁹⁰ EZAMA GIL, Ángeles. “Emilia Pardo Bazán revistera de salones. Datos para una historia de la crónica de la sociedad” *Actas del III Simposium Emilia Pardo Bazán: el periodismo*, A Coruña, septiembre de 2006, ed. José M^o González Herrán, Cristina Patiño, Ermita Penas, Real Academia Galega, 2007, pp. 233-259

Desde casi el inicio de la novela se detallan algunos artículos relacionados con el aseo, afeites y cosméticos diarios como la velutina,⁴⁹¹,

“Arreglarme el pelo, darme velutina, buscar un pañolito fino, escoger unas botas nuevas que me calzan muy bien, ponerme guantes frescos y echarme en el bolsillo un sachet de raso que huele a iris (el único perfume que no me levanta dolor de cabeza). Porque al fin, aparte de todo, Pacheco era para mí persona de cumplido; íbamos a pasar algunas horas juntos y observándonos muy de cerca, y no me gustaría que algún rasgo de mi ropa o mi persona le produjese efecto desagradable. A cualquier señora, en mi caso, le sucedería lo propio” (Cap.III, p. 61)

La velutina hacía mención a un famoso producto de polvos de arroz (algunos de éstos incorporaban bismuto), sustancia que sería desechada por ser nociva para la salud, tal y como años más tarde apuntaría Concepción Gimeno de Flaquer⁴⁹². Durante esos años se comercializan y constituye uno más de una serie de productos que se anunciaban en la prensa femenina, revistas periódicas, diarios y semanarios como *La Moda elegante*, *La Ilustración Ibérica*, *La ilustración Española y Americana*, *La última moda*, entre otros. En todos ellos se divulgaban los beneficios estéticos y saludables de estos polvos de tocador de las firmas *La Veloutine Fay*, *E. Coudray* o *Velutina Flora* :

“(...)La Velutina Fay es la que emplean las mujeres elegantes para dar a su cutis nacarada transparencia y suave aterciopelado, que parecen dones de la Naturaleza. La velutina es adherente y soporta una noche de baile, porque no se debe tener, usando

⁴⁹¹ También hay un jabón (savon) a la velutina. En otro orden de cosas, la velutina se denomina a un tejido de seda entretejida con hilos de oro y plata. En castellano antiguo el *velut*, especie de terciopelo, era un tejido valioso, GARCÍA GALLARÍN, Consuelo *Vocabulario temático y característico de Pío Baroja*, Madrid, Verbum Editorial, 1991, p. 72.

En los figurines de la época también aparece este término aplicado a tejido rico: *“Para teatro y concierto se llevan unas capotitas arrugada, hechas de tul de color claro, con flores, o mariposa, o mosca de filigrana de oro, o bien un penacho de encaje de oro. En las mismas circunstancias, se lleva igualmente la capotita de velutina crema, bordada de oro, con plumas del mismo color, rodeadas de un fleco de oro. Se lleva esta capota con un corpiño de terciopelo o de felpa de un color obscuro, muy abierto sobre un chaleco de velutina color crema, bordado de oro”* en *La Moda Elegante*. Madrid, 6 de febrero de 1888, año XLVII, nº 5, p.40.

⁴⁹² GIMENO DE FLAQUER, Concepción *En el salón y en el tocador. Vida social, cortesía. Arte de ser agradable. Belleza moral y física. Elegancia y coquetería*. Librería de Fernando Fe. Madrid 1899. p. 116

estos polvos excepcionales, el peligro de llegar a una soirée con un cutis sonrosado y alabastrino y salir de ella, algunas horas después, con la faz áspera y colorada". (*La Moda Elegante*, Madrid, 22 de febrero de 1889, Año XLVIII, nº 7).

Los polvos de arroz, el *sachet* fragante a iris - "*Los sachets para la ropa debe perfumarlos con polvos de iris y heliotropo, en dos mitades*" (*La Moda Elegante*. Madrid, 6 de octubre de 1890, Año XLIX, nº 37)-, las flores prendidas en el escote, la sustitución de mantilla y devocionario por el coqueto sombrero de paja, el abanico y la sombrilla, y tras la sofocante jornada en la pradera de San Isidro, el *baño*. Porque la limpieza y la pulcritud están presentes, como en otras de la autora, en *Insolación* y marcará aquellos momentos de ciertos estados de ánimo, y el deseo de regeneración después de *tanta grosería, tanto flamenquismo*, una manera de confundir lo físico y lo moral.

Un ritual purificador precedido del bruñido de cabellos, uñas, orejas y cuello, el empleo de pastas, jabones suavizantes y agua de colonia. Productos todos ellos que a las alturas de 1889 se encontraban lo suficientemente publicitados y formando parte del cuidado y la *toilette* de una dama.⁴⁹³

La relación de los distintos trajes de Asís Taboada en esas fechas coinciden con vestidos ligeros y veraniegos, trajes de tarde o calle dispuestos con increíble sencillez, donde descuellan los tejidos suaves y formas simples, guarnecidos siempre por una ropa interior suntuosa.

Empecemos por el primer vestido que lleva cuando acude con el pretendiente andaluz a la romería del Santo: sombrero negro adornado con cinta de cuadros, vestido de céfiro gris sembrado de anclitas (sic) y casaquín oscuro. El céfiro⁴⁹⁴ es un tejido

⁴⁹³ "El mejor consejo que se puede dar á las personas elegantes, en lo que se refiere a perfumería, es que se dirijan a la casa Guerlain, 15, rue de la Paix, en París. La higiene y la coquetería están allí de acuerdo, porque todas las preparaciones de esa casa de primer orden son exquisitas y se preparan con el mayor esmero. El Agua de Colonia Imperial Rusa es la más deliciosa en su género, y M. Guerlain no emplea, para fabricarla, sino alcoholes de primera clase, así es que su limpidez es perfecta y su perfume dulce y penetrante se conserva largo tiempo completamente puro, y aromatiza con mucha suavidad el pañuelo" *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 de octubre de 1890. Año XXXIV, Nº XXXIX

⁴⁹⁴ Tejido algodonoso, ligero medio con el mismo revestimiento en urdimbre y trama. Está hecho con hebras sencillas y retorcidas en tela de lino clara de un color, que puede estar alegremente tejida o impresa. Se usa en vestidos, faldas y blusas (*Tex.Site. Info*) "Tela de algodón casi transparente" MOLINER, María *Diccionario de uso del español* Madrid, Gredos, 1988, p.568

ligero, habitual para vestidos de mañanas soleadas y veraniegas que ya entonces las revistas de modas catalogaban afines a los algodones ligeros, a percales y a muselinas, y que tan convenientemente lo define la Vizcondesa de Castelfido:⁴⁹⁵ “*El percal, el céfiro, la tela de Vichy, y otras de algodón del mismo género componen también trajes cómodos. Es verdad que estas telas están un poco vulgarizadas, por el uso que de ellas han hecho las clases más modestas; pero esto no debe importarnos. Creedme, queridas lectoras, cuando se trata de un traje de viaje o de campo, lo que debe preocuparnos es el corte y la confección...*”⁴⁹⁶

A pesar de ese prurito descriptivo de la Condesa en relatar con todo lujo de detalles los elementos que componen la *toilette* de Asís Taboada, hemos de referenciar algunas premisas documentales; de una parte todo aquello que se plasma en los figurines de moda del momento, y de otra, la exhaustiva y prolija descripción de la moda parisina con ocasión de la *Exposición Universal de 1889*. Pues justo el mismo año de la publicación de *Insolación*, Emilia Pardo Bazán escribió un largo artículo en *La España Moderna* sobre la mencionada Exposición Universal de París, dedicado exclusivamente a la moda femenina y a la novedad de una nueva prenda para la mujer moderna, el *divided skirt*.

Aunque algunos de estos aspectos se tratarán más adelante, es sorprendente cómo la escritora aborda con inusitado interés el fenómeno de la moda⁴⁹⁷ desde diferentes puntos de vista, como una evolución estética en consonancia con los estilos artísticos y etapas históricas, y como un recuento de todo aquello que observó en la Universal de París en materia de novedad en el vestido.

Apunta la favorecedora silueta femenina que “(...), desde algunos años a esta parte, se perfecciona y agracia cada vez más, habiendo alcanzado, en este año de la Exposición, un toque supremo y delicadísimo de sencillez exquisita.” (*Cartas sobre la*

⁴⁹⁵ Corresponsal en París de *La Moda Elegante*. Ver PENA GONZÁLEZ, Pablo. “La moda en la Restauración: 1868-1890” en *Indumenta. Revista del Museo del Traje*, Opus cit. p.p. 8-36

⁴⁹⁶ *La Moda Elegante* 6 de agosto de 1895. Año LIV. N° 29, p.338

⁴⁹⁷ PARDO BAZÁN, Emilia. “*Cartas sobre la Exposición*” en *La España Moderna* septiembre de 1889, Madrid, p.p. 119 y ss. Distintos diarios se hacían eco de esta revista y de su contenido; al respecto, el artículo de Doña Emilia era reseñado como “*original revista de modas*” (*La Época*, año XLI, 19 de octubre, n°13348) o “(...) *dice cosas deliciosas a propósito de trajes y modas*” (*El Liberal*, 16 de octubre de 1889, año X, n° 3176) sin olvidar que un extracto de éste se publicó en *La Época* (miércoles, 20 de noviembre de 1889, año XLI, n° 13.379).

Exposición, p.120); también la simpleza de tocados y sombreros: “(...) *el sombrero más elegante de los que por aquí se ven es muy parecido al que podría armar una zagala deseosa de conquistar a algún Melibeo*” (*Cartas...p.120*); una moda desprovista de artificiosidades pasadas y de impronta más natural, donde la hechura, el tejido y hasta los estampados y bordados giraban en torno a la liviandad y al decoro.

Casi paralelamente y a pesar de su apariencia desinhibida, la joven Marquesa de Andrade, se acicala siguiendo ese patrón de lujo sencillo que va imponiéndose paulatinamente: “...<<Ángela, *el sombrero negro de paja con cinta escocesa...Ángela, el antucá a cuadritos, las botas bronceadas*>>...*Cuando estaba arreglando los rizos de la frente bajo el ala del sombrero, reparé en un precioso cacharro azul, lleno de heliotropos, gardenias y claveles, que estaba sobre la chimenea. Escogí una gardenia y un clavel rojo, y prendí el grupo en el pecho. Sujeté el velo con un alfiler, tomé un casaquín ligero de paño, mandé a Ángela que me estirase la enagua y volante, y me asomé a ver si por milagro había llegado el coche*” (Cap. III, p.p.61-62). Un tocado sencillo, capotita de paja y escaso adorno, un quitasol,⁴⁹⁸ el zapato cómodo, tal y como la Condesa de Pardo Bazán apunta como novedad en la Exposición de 1889 “(...) *el zapato flojo y el tacón ancho.*” (*Cartas...p.127*) y un vestido de céfiro en tonalidades grisáceas con adorno de anclitas bordadas y sobre el mismo, un casaquín o chaquetilla, más ajustado y muy acorde con aquello que debe ser un vestido de día o de mañana⁴⁹⁹.

A la tarde siguiente, tras su aventura en la Romería, se mostrará toda una dama formal con “*un traje serio, de señora que aspira a no llamar la atención...*” (Cap. X, p.101).

Y fue precisamente en esa romería, cuando Asís se sintió presa de una *modorra*, e indispuesta fue atendida por una aldeana y por Pacheco que cuidarían durante las horas de sopor, ofreciéndose éste con discreción a menesteres íntimos “*...me ayudó a abrocharme, estiró las guarniciones de mi saya de surá, me presentó el imperdible, el sombrero, el velito, el agujón, el abanico y los guantes.*”.

⁴⁹⁸ Del francés “*en tout cas*”. Sombrilla o quitasol que puede usarse como paraguas, con mango hueco, seccionado y de encaje, para que todo el utensilio sea del menor volumen posible.

⁴⁹⁹ “*La chaquetilla de paño, recta por delante y ajustada por detrás, que ya va siendo prenda de uniforme para las salidas de trapillo y el mañaneo. No pecan de baratas si son — como deben—obra del sastre inglés, cortadas de un modo impecable, de paño de primera, forradas de tafetán tornasol riquísimo, y con algún atinado golpe de trencilla en pecho y bocamangas*” en *Cartas...p.128*

Nuevamente la enumeración de adornos y complementos y la mención de prendas ricas como la seda finísima de la saya interior.

Aunque en esta novelita no son tan abundosas las alusiones a la moda femenina, la detallada enumeración de las prendas y adornos usados por Asís Taboada en una sola jornada y poco más, el aseo cuidadoso del día siguiente, su vestido de visita de señora respetable (p.101) y su bata de *chiné*⁵⁰⁰ en una de las últimas escenas de la novela, cierran de forma jugosa este escaso pero colmatado repertorio.

Desde luego, Doña Emilia configura a su protagonista como deudora absoluta de la sencillez que va imperando cada vez más ya en esas fechas, los últimos años de la década de los 80. Si se echa un vistazo a las revistas de moda del momento se observa precisamente esa búsqueda de simplicidad en adornos, tejidos, ese hallazgo de comodidad y confort, que paulatinamente irá adoptando la moda y que la misma escritora apuntará en varios de sus artículos a raíz de la ya mencionada Exposición de París de 1889.

Así, el céfiro, tejido ligero y veraniego, discreto y plegado, es común a todas las clases sociales, tal y como lo describe la Vizcondesa de Castelfido y perfecto para los días veraniegos. En las publicaciones del momento, este tejido se integra precisamente en los trajes de día y en aquellos para ser lucidos en el campo:

“Traje de campo para señora joven.—Núm, 3. Vestido de céfiro glaseado color de pensamiento, guarnecido de céfiro color de malva y tiras de céfiro estampado o de guipur. Falda de céfiro malva y segunda falda color de pensamiento enteramente plegada, la cual se abre en medio por delante sobre la primera y cada pliegue va adornado por arriba con una especie de correón estampado. Estos correones van disminuyendo de anchura a cada pliegue hasta el nacimiento del pouf. Corpiño coraza de cintura redonda de céfiro color de pensamiento. El forro de los delanteros se cierra en medio bajo una pechera de céfiro color de malva. El corpiño va terminado en un galón ancho de pasamanería del color del vestido, que forma cinturón. Un galón igual

⁵⁰⁰ Del francés *chiné*. Tela rameada de varios colores. Se decía de cierta clase de telas rameadas o de varios colores (RAE). MOLINER, María *Diccionario de uso del español* describe este tejido como “tela de seda de muchos colores; los colores se estampan en el hilo antes de tejer: Se aplica también como adjetivo a esa tela y a los vestidos hechos con ella” (p. 609, vol. I). “*Matinés y batas sencillas. Nº 11. Bata de <<molleton>> chiné, guarnecida de terciopelo y puntos de manos.*” en *La Moda Elegante*, Madrid, 14 de noviembre de 1891, año L, nº 42. ”... y las señoras se ponían sus primeros trajes escotados, de gro o de chiné...” en *La Dinastía*. Barcelona, 20 de junio de 1892, año X, nº 4414

en las mangas y en el cuello. Correas estampadas en los hombros”.(*La Moda Elegante* Madrid, 14 de julio de 1886, año XLV, nº 26, p. 206).

No sabemos cómo sería el traje de visita que Asís Taboada luciera un día después de su visita a la romería de San Isidro, aquel que por sus reflexiones suponemos *formal* y convencional, y aunque no se hace ni tan siquiera una breve descripción del mismo, la prensa indica un amplísimo repertorio:

“**Traje de visita.**—**Núm. 33.** *Vestido de cañamazo azul oscuro y cañamazo del mismo color con filetes de seda encarnados, blancos y color de Suecia. Túnica de cañamazo liso abierta en el lado izquierdo sobre una falda lisa de cañamazo rayado. El delantero de la túnica forma una vuelta o solapa. La parte de detrás cae como una falda ancha y va recogida por arriba en forma de pouff, corpiño terminado en punta. Se le enlaza en medio de delante, y va escotado por delante y por detrás sobre un centro de corpiño de cañamazo rayado. Unos tirantes de cañamazo rayado en sentido inverso van remetidos en el corpiño de cañamazo azul liso, Manga de codo semilarga, con cartera de cañamazo rayado....*”

(*La Moda Elegante* Madrid, 30 de julio de 1886, año XLV, nº28, p. 222).

A través de dos vestimentas, el traje de mañana que llevó a la romería-en el cual sobresale también la *saya de surá*,⁵⁰¹ y el de visita, la autora establecerá una imagen completa de la belleza externa de la protagonista de *Insolación*; con un intercalado esporádico, la bata de chiné, y poco o nada más; y sin embargo se ofrece una acabada y consumada imagen de esta dama de la alta sociedad madrileña.

No es extraño en esta época el variado guardarropa de una señora, encajado según hora y circunstancia, baste mirar los figurines de la época: trajes de casa, de mañana, de recibir y visita, de viaje, *de soirée*, de playa o campo, los cuales conforman un amplio y nutrido ropero atestado de hechuras y cortes diversos; así, los sumarios de la prensa femenina se encuentran repletos no solamente de labores y primores para el hogar, o la ropa para la gente menuda, sino también de “ *trajes de carreras para señoritas y señoras jóvenes...traje de baño para señoras y señoritas...traje de recibir...abrigo de campo,...sombrosos para jovencita...Capota Calimena. Sombrero Sileno. Sombrero*

⁵⁰¹ “*Pacheco me ayudó a abrocharme, estiró las guarniciones de mi saya de surá,...*” (p.92, cap.VII); el tejido de surá es de seda, muy flexible; aquí la escritora ha de referirse a una falda bajo el traje de céfiro color gris bordado de anclas rojas y sobre la enagua guarnecida de volante que su criada la *Diabla* apañara antes de salir para la romería de la Pradera. (Cap. III, p. 62)

Estela. ...Vestido de recibir. Traje de visita..” (La Moda Elegante. Madrid 30 de junio de 1887, año XLVI, nº 24)

En *Cartas sobre la Exposición*, Doña Emilia abordará varias circunstancias que van a conformar la piedra angular de la moda femenina en esos años: *los motivos decorativos en tejidos*, muchas veces bordados: *Lo que domina es la flor blanca y la hoja verde pálido; la margarita, el espino albar, la lila blanca, la bola de nieve, la rosa blanca, también se llevan la preferencia. La moda se inclina al candor, a la modestia, a los tonos mates y frescos*, (p. 24); sin lugar a dudas, con una clara alusión a la vestimenta oriental de las niponas y a sus espectaculares indumentos de seda, recamados de floresta genuina, acorde con la estación del año Y en cuanto al color, algunos serán desterrados por la mujer elegante, tales como el granate o el naranja, *que hace cinco años se disfrazó de color volcán; el azul declarado; los canelas, chocolates y castaños oscuros, que tan injusta popularidad lograran últimamente; el rosa impúdico, y otros tonos que aún se pavonean en las fiestas provincianas*. (p. 125).

Un año antes, las revistas de la elegancia y las más encopetadas corresponsales, como la Castelfido reseñaban igualmente la preferencia de determinados tonos y colores, un año antes: *“Citaré en primer lugar un traje de crespón de la China marrón claro, a cuyo color se ha dado este año el nombre de tabaco de España....*

Otro traje era de siciliana azul eléctrico, llamado también azul de Egipto

No era menos lindo un vestido de surah verde primavera (un verde claro, como el de los vástagos de las plantas)...” (“Correspondencia parisiense” en La moda elegante. 30 de abril de 1888, año XLVII, nº16, p. 128).

Desde luego, y bien lo evidencia Pardo Bazán en sus *Cartas sobre la Exposición*, para quien las novedades en cuanto a moda no pasaron tampoco desapercibidas fue para la Castelfido, cronista de París, que al mencionar la gran Exposición no se olvidó de enumerar algunos exóticos y maravillosos tejidos, tales como *el velo calado, el japara* ambos transparentes, las lanas brocadas (*naija* brochado), el bordado guipur, el pekín imperio, los popelines, los crespones⁵⁰² y las granadinas.

“Es cosa fuera de duda que la Exposición universal ha estimulado todas las imaginaciones, y que en ningún tiempo se ha visto número tan considerable de telas nuevas, dibujos originales y combinaciones de colores y matices desconocidas hasta

⁵⁰² *“Por ahora, las telas sedosas y flexibles, lisas o rameadas, y principalmente el crespón de la China, así como los tejidos de encaje,...” (La Moda Elegante 6 de agosto de 1889, año XLVIII, nº29, p.235)*

ahora. Sería punto menos que imposible dar cuenta al pormenor a mis lectoras de todo ese cúmulo de novedades; ...”(V. de Castelfido “Revista de Modas” en *La Moda Elegante Madrid*, 22 de abril de 1889, año XLVIII, nº 15, p. 120).

Pero sin lugar a dudas, uno de los aspectos más interesantes y que marcará ya un camino sin retorno será la paulatina eliminación de postizos y polisiones, tal y como también lo enuncia la Pardo Bazán en sus *Cartas sobre la Exposición* (p. 126) y, por supuesto, la Vizcondesa de Castelfido⁵⁰³ en *La Moda Elegante* al ofrecer una nueva versión de la elegancia marcada con la reducción del polisón, algo que no constituía novedad del todo; unos años antes hacia mediados de la década de los 70 se inició una curiosa tendencia ciertamente sofisticada que caminaba hacia la reducción del volumen del traje femenino, a fuer de hacerlo más estrecho y recto, *semiprincesa*, aunque no por ello menos complejo con añadidos de todo tipo: plegados, fuelles, bandas, drapeados y tiras de tejido insertos desde la caderas hasta las rodillas, resultando una falda *balayouse* (barredora, que se arrastra); una tendencia que se interrumpió hacia 1883, momento en que el polisón volvió a imponerse incluso con mayor volumen aunque decididamente sus horas estaban contadas.⁵⁰⁴

A finales de la década de los 80 se escribía en los siguientes términos acerca de los ahuecadores de la falda: “*Los vestidos de soiree- van reduciendo gradualmente su volumen. El fondo de falda (siempre indispensable) va guarnecido de dos o tres aros de acero, que tienen cada uno 30 centímetros de largo, y van ajarretados sobre el paño de detrás del fondo de falda. Repetiré una vez más que el primer aro se pone a 30 centímetros de distancia de la cintura, y que se deja a 20 centímetros de intervalo entre cada aro.....Según la forma del vestido, se pone o no la almohadilla en la cintura, cuya almohadilla se ha reducido también considerablemente. Si el corpiño se continua formando una aldetita plegada, la almohadilla es necesaria; pero al contrario, cuando el corpiño es de cintura redonda, es decir, sin aldetita, se la suprime por completo.*”

⁵⁰³ “*Las señoras elegantes se distinguen, en la actualidad, por sus faldas aplastadas y rasantes. Todo lo más, se pone una almohadilla cerca de la cintura y dos aros o muelles, que tienen, el de abajo 40 centímetros, y el otro 30. Tal es el carácter distintivo de la moda actual, y para seguirla, hay que atenuar todo lo posible el volumen de las faldas y corregir esa elevación de los paños de detrás que constituía, poco ha, la suprema elegancia, pero que ha llegado al fin a ser horrorosa.*”(“Revista de modas” en *La moda elegante Madrid*, 22 de abril 1888, año XLVII, nº 15, p. 120).

⁵⁰⁴ BOUCHER, François. *Historia del traje en occidente. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Barcelona, Gustavo Gili, p.379

(Vizcondesa de Castelfido “Revista de modas “en *La Moda Elegante* Madrid, 22 de enero 1889, año XLVIII, nº 3, p. 24).

En *Insolación* solamente aparece mencionado una vez el polisón, casi al final de la novela, cuando *la Diabla*, criada de nuestra protagonista, la Marquesa de Andrade, se dispone a arreglar el polisón de la dama poco antes de ir de excursión a los merenderos de las Ventas del Espíritu Santo con su pretendiente. Una salida informal, con algún indumento práctico y deportivo como el gabán,⁵⁰⁵ prenda de abrigo cada vez más utilizada por la mujer que evidencia la intromisión en la indumentaria femenina de piezas cómodas, en este caso junto a otras como el mencionado armazón, prestas ya a desaparecer: “*La Diabla sonrió a espaldas de su señora y se bajó para estirla los volantes del vestido y ahuecarla el polisón... Asís piafaba, pegando taconcitos de impaciencia. ¿El pericón? ¿El gabán gris, por si refresca? ¿Pañuelo? ¿Dónde se habrá metido el velo de tul? Estos pinguitos parecen que se evaporan.*” (Cap. XVII, p. 145)

En párrafos anteriores se ha indicado la importancia de los rasgos castizos y de asunto popular que proliferan en la novela; estos usos no solamente los ciñe la escritora a la alta sociedad que frecuenta Asís Taboada, sino que también los pinta en el análisis pormenorizado de ese Madrid castizo a través de sus paisajes urbanos y de sus gentes: “*Entre la multitud dominguera se destacaban los vistosos colorines de algún bordado pañolón de Manila, con su fleco de una tercia de ancho. Las chulas se volvían y registraban con franca curiosidad el interior de la berlina*” (Cap. III, p. 64)

A lo largo del ochocientos se consolidará una tendencia a la revisión del traje, adquiriéndose conciencia de la historia de la indumentaria, y donde el cultivo del historicismo ofrecerá un resultado ecléctico al partir de la reinterpretación de modas pretéritas; un fenómeno que no era necesariamente original ni surgía entonces, pues ya desde finales del siglo XVIII las modas volvían sucesivamente sus ojos al pasado. Pero será desde la segunda mitad del siglo XIX cuando se establezca una exploración integral y un estudio crítico de la historia del vestido,⁵⁰⁶ fenómeno que determinará en gran

⁵⁰⁵ Prenda que se pone encima de los otros vestidos, para abrigarse por la calle” MOLINER, María. *Diccionario de uso del español* Tomo I, Madrid, Gredos, 1988, p.1358

⁵⁰⁶ Baste recordar el estudio de PUIGGARÍ, Josép. *Historia e iconográfica del traje* Barcelona, 1886 (edición facsimilar, Valladolid, Editorial Maxtor, 2008) o la publicación DE DIEGO GONZÁLEZ, Natividad y LEÓN SALMERÓN, África. *Compendio de indumentaria española con un preliminar de la historia del traje y el mobiliario en los principales pueblos de la Antigüedad...* Madrid, 1915, publicado ya bien entrado el siglo XX. Entremedias, el precioso estudio de Doña Emilia Pardo Bazán dedicado a la

medida los cambios grandes o discretos en la moda femenina de entonces, manifestados en la evocación y en la inspiración de otras épocas, sobretodo del Barroco: “*En resumen, es tan difícil afirmar lo que se lleva, como decir lo que no se lleva. Imagínense mis lectoras una mezcla de las modas de la época de Luis XVI, Luis XVIII, Carlos X, Luis Felipe, Directorio, Imperio, sin excluir el Renacimiento y hasta la Edad Media: tal es la moda presente.*”(V. de Castelfido “Revista de modas” en *La Moda Elegante* Madrid, 22 de junio de 1889, año XLVIII, N° 23, p.188).

Las incursiones de Pardo Bazán a épocas pretéritas para sazonar la historia del gusto y la moda son prolijas, tal y como se constata en sus artículos, crónicas o cuadernos de viajes que constituyen sin lugar a dudas, una referencia singular para profundizar en la moda de su época, sin perder de vista las raíces o la evolución histórica de la indumentaria, el traje, los adornos que retrotrae a tiempos contemporáneos, con el fin de justificar o comparar tejidos, ropajes, adornos o joyas, volviendo la mirada a épocas pasadas como la España del Siglo de Oro o el siglo XVIII francés.

moda, a la moda francesa, desde el siglo XVIII (PARDO BAZÁN, Emilia. “trapos moños y perendengues” en *Al pie de la Torre Eiffel. Por Francia y por Alemania en Viajes por Europa*, Bercimuel, Madrid, 2006, págs. 315-318, artículo reproducido en su día también en *La España Moderna* (“Cartas sobre la Exposición” año I, n° IX, septiembre de 1889, págs 120 y ss.); ambos vinculados a sus impresiones de cronista en la Universal de 1889 de París. En Europa, los estudios sobre indumentaria y moda en el siglo XIX constatan el incipiente interés por un género o mejor, por una disciplina atada a las diferentes corrientes artísticas a lo largo de la historia; baste recordar algunas monografías como las de JULIEN, Adolphe. *Histoire du costume de théâtre depuis les origines jusqu’ à nos jours*, G.Charpentier, París, 1880; RACINET, Auguste. *Le costume historique* . 6 vol. Libraire de Firmin-Diderot, París, 1886; HOUDOY, Jules. *La Beauté des femmes dans la littérature et dans l’art, du XII au XVI siècle*, A. Aubry, París, 1876; RENIER, Rodolfo. *Il tipo estético della Donna*, Gustavo Morelis, Ancona, 1885; RODOCANACHI, Emmanuel. *La Femme italienne à l’époque de la Renaissance*, Hacchette, París, 1907.; QUICHERAT, Jules. *Histoire du costume en France*, Hachette, París, 1875 ; LACROIX, Paul. *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV*, Gay et fils, Ginebra, 1868-1870.; *Dix-septième siècle, institutions, usages et costumes*. Firmin Didot, París, 1880.; REISET, Conde de, *Modes et usages au temps de Marie-Antoniette, livre-journal de Mme Eloffe*, 2 vol. Firmin-Didot, París, 1885.

9.3. UNA HISTORIA EN IMÁGENES⁵⁰⁷

Ese interés por la moda y por la estética de su tiempo quizá impulsara a la escritora a que sus historias amorosas, *Insolación* y *Morriña*, se presentasen al lector bajo una apariencia exquisita en edición cuidada, donde las ilustraciones de José Cuchy, en el caso de *Insolación*, aportan algo más que texto iluminado.

Los dibujos a plumilla de Cuchy no convencieron demasiado a Doña Emilia, a tenor de lo que comenta a su amigo José Yxart “*La ilustración de Morriña me pareció y parece a los inteligentes más bonita y réussie que la de Insolación. Felicitémonos pues;*”⁵⁰⁸ sin embargo revelan para este trabajo el gusto de una determinada época y la particularidad de representar de forma excepcional el ambiente de esta narración.⁵⁰⁹

Cada capítulo contiene de cuatro a seis o más ilustraciones, aproximadamente; aparecen monumentos o rincones de la ciudad de Madrid, La Cibeles, el Puente de Toledo, la Plaza de la Cebada, la iglesia de San Isidro, el río Manzanares..., recortado en un marco con forma de país de abanico; las escenitas costumbristas, las vistas pintorescas, los personajes populares, en grupo o individualizados, todos ellos vinculados a la fiesta de San Isidro Labrador;⁵¹⁰ en los primeros capítulos se pergeñan

⁵⁰⁷ Para el comentario de las ilustraciones se ha utilizado la edición de 1889, publicada por Sucesores de N. Ramírez y C^a, Barcelona, 1889

⁵⁰⁸ TORRES, David. (1977): “Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart.” *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIII, pp. 383-409, citado por QUESADA NOVÁS, Ángeles. Opus cit. (2010), pág. 121

⁵⁰⁹ Fueron varias las narraciones de Emilia Pardo Bazán aderezadas con ilustraciones; *La dama joven* en 1885, las historias amorosas de 1889, *Insolación* y *Morriña*, y años después de manera excepcional *El Áncora* para la publicación *La Ilustración Artística* en 1896

⁵¹⁰ Interesante y pintoresca descripción firmada por Fernanflor en *La Ilustración Ibérica* “*Mientras que la Corte dispone su viaje a Barcelona, nosotros nos disponemos a conmemorar la fiesta de San Isidro. La civilización va entrando en la famosa pradera, pero entra con timidez. Ya hemos visto allí, otros años, teatro Guignol y letreros en francés y en inglés anunciando leche de las Navas. Sin embargo, aún tiene el carácter primitivo: aún aquellos tinglados se cubren con esteras, y los puestos figuran verdaderas chozas. Las rosquillas, las pasas, los higos, los torraos, los frasquetes de diversos colores, ofrecen al apetito manjares y líquidos tan patrióticos como peligrosos; mientras que para disipar la tristeza de la vida se nos ofrecen silbatos de todos tamaños, ya lisos, ya con adornos de flores y lazos; abanicos descomunales que pueden hacer oficio de quitasoles, y santitos y caricaturas de barro que suelen tener algún tubo acondicionado, por donde, ingiriéndoles aires, se forma espantable ruido. Admirables fiestas llenas de placeres que para ser placeres positivos sólo requieren que seamos jóvenes,*

los personajes de la obra; Ángela *la Diabla*, la criada de Asís que aparece en distintas escenas, como la de enfriar una infusión de tila vaciando el líquido de la taza a un vaso de vidrio; el padre Urdax, retrato irónico del confesor de Asís, y ésta, en el primer capítulo, una vista de espaldas vuelta hacia el confesonario. El capítulo II con siete ilustraciones nos muestra varias escenas en la casa de la aristócrata Sahagún, donde se vislumbra un ambiente refinado expresado a través de la indumentaria de los personajes, vestidos de manera elegante, y los motivos decorativos que rodean estas escenas basados en grandes tibores y jarrones con flores, biombos chinescos y fino mobiliario.

Una escena singular es aquella en la que se plasma la presentación de la marquesa viuda de Andrade y de don Diego Pacheco; ella, ataviada con un sencillo traje de visita de tono claro con un *pai-pai* en una de sus manos, y saludando con la otra a Pacheco que viste frac.

Los Capítulos III a VIII inclusive, constituyen el nudo principal de la historia y en ellos las litografías son riquísimas, pues a los consabidos monumentos de Madrid, los tipos populares, las gitanas, las vendedoras peleando y las distintas escenografías de la fiesta de San Isidro, con la inclusión de su efigie rematando el Capítulo V, aparecen otras de carácter intimista donde los protagonistas aparecen en el interior de la berlina camino de la Pradera; en el merendero, Asís mareada y Pacheco abanicando a la dama con su pericón o Asís recostada. ...Una de las iluminaciones más hermosas es aquella en la que aparece un retrato de medio cuerpo de Asís Taboada, con su devocionario, vestida en tonos oscuros y con mantilla de cascotes negra. (Cap.III).

Los Capítulos IX y X dedicados a la toilette de la dama y a ciertas digresiones del narrador respecto a la vida de la protagonista, son encantadores, pues presentan a nuestra protagonista en asuntos íntimos y cotidianos tales como la salida del baño o la visita a unas conocidas.

Sobre el Capítulo XI dedicado a describir la casa de Asís Taboada y la visita de Pacheco, Cuchy se explaya en mostrar ligeros apuntes de la cocina de la dama donde se hallan *la Diabla* y varios criados, una escenita amartelada de los dos protagonistas, y composiciones de naturalezas muertas alusivas a los objetos más o menos lujosos u opulentos de la casa: un fragmento de bargueño, un tabor, una máscara y un abanico chino sobre unas hojas de palmera.

Descuella también el Capítulo XVI en el cual aparecen varias composiciones de la pareja en diversas actitudes y algunos paisajes y pequeñas escenitas alusivas a la estancia de los enamorados en el merendero de las Ventas, hasta los últimos epígrafes, donde se registran dibujos alusivos a la futura vida familiar de la pareja con la hija de Asís, o encabezando el Capítulo XXI donde el ilustrador inserta una bellísima imagen de la protagonista que corresponde al texto siguiente: “ *Cerró los ojos, mascando unas hieles que tenía entre la lengua y el paladar...*”.

Cierra el Capítulo XXII y último, un motivo decorativo formado por elementos alusivos a la novela: un abanico abierto cuyo país está decorado con un amorcillo que tiene atada a una mariposa con una cuerda y un ramo de mimosas.

9.4. NUEVOS RITOS, VIEJAS COSTUMBRES

Por último nos detendremos en dos aspectos que la novela toca de manera ligera y muy sugestiva; en el Capítulo XI la autora detalla el interior doméstico donde se desarrolla el romance de Asís y Pacheco. El salón de la marquesa de Andrade es una estancia atestada de cachivaches, revuelto el mobiliario rico con otros involucrados en las modas y estilismos de la época. Muebles antiguos y de vieja raigambre, como dos *bargueños matrimoniales*⁵¹¹ restaurados, revueltos con trastos y muebles de todo tipo, figuras de porcelana, máscaras japonesas, jardineras, flores, un piano cubierto con mantón de Manila, fotografías, y descollando entre todo ello, *unas migajas de arte*, fruto de un coleccionismo ocasional y atropellado del difunto Marqués: acuarelas, bocetos y tablitas de asunto costumbrista o paisajes; el *tableautin*⁵¹² consabido, soporte

⁵¹¹ El bargueño, también contador, papelera o escritorio, según la correspondiente tipología, es un mueble de origen español característico de los siglos XVI y XVII. FERNÁNDEZ VILLAMIL, Concepción. *Las Artes Aplicadas 2*. p.48, Madrid, Jomagar, 1975 Ver. FEDUCHI, Luis. *El mueble español*, Barcelona: Polígrafa, 1969. JUNQUERA MATO, Juan José. “Bargueños españoles”, *Obras de arte en el banco Exterior de España*, Madrid: Banco Exterior de España, 1979. AGUILÓ ALONSO, María Paz. “Muebles y escritorios en las colecciones de Vicencio Juan de Lastanosa”, *Vicencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión del saber*, Vol.1, Huesca: Estudios Altoaragoneses, 2007, pp. 97-107. En el contexto la autora describe bargueños matrimoniales, y no sé si alude a piezas que fueron regaladas o heredadas tras el matrimonio de la marquesa de Andrade o si, por el contrario, se refiere a algún tipo de arcón matrimonial.

⁵¹² El tableautin o cuadrito de género, de pequeño formato, fue una modalidad triunfadora en la España de la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de una derivación ligera de la pintura de Meissonier

de escenitas de género que tanto predicamento tuvo entre la burguesía y que en muchas ocasiones revelaba el escaso criterio artístico y un pacato culto a la apariencia social de sus poseedores. No es el caso, ni esta novelita ofrece el marco ideal para la crítica artística, pero en estos párrafos se descubre el aspecto diletante y crítico a la vez de nuestra autora, que en otras novelas suyas posteriores, abordará de lleno la crítica de arte.⁵¹³

Asimismo muestra otro aspecto que la escritora aborda en muchas de sus obras, y es el ambiente y los objetos que rodean a sus personajes. En este caso, y a pesar de esa atmósfera romántica: “*En la sala parecía que la varita de algún mágico invisible derramaba un silencio apacible y amoroso...*” (p. 108) con un más que marcado tinte crítico ante el gusto ecléctico capaz de integrar en un mismo espacio un mantón de Manila, un perro de porcelana, un mueble del siglo XVII o una máscara japonesa.⁵¹⁴

En el Capítulo III, casi al principio de la novela, cuando los dos personajes principales se encuentran circunstancialmente al dirigirse Asís a misa la mañana de San Isidro, inician una conversación intrascendente y a la pregunta de Pacheco de si irá a las carreras de caballos, ella responde: “*-Menos; me cansan mucho: una revista de trapos y moños, una insulsez..*” (p.59)

Efectivamente, la visita al hipódromo constituyó una moda de importación tan artificial como impopular en una España donde las arraigadas fiestas taurinas enmendaban la plana a las carreras de caballos, que siempre constituían una reunión de tipo social donde brillaban las bellezas aristocráticas. La prensa de la época hacía constar además esa antítesis, a veces de manera muy gráfica, tal y como lo hacía el escritor y periodista Isidoro Fernández Flórez (1840-1902), *Fernanflor*: “*La afición a las carreras no crece: el toro no será jamás vencido, en España, por el caballo. Es la ocasión de repetir una vez más que las carreras no son, como en Inglaterra y en*

81815-1891), artista académico y maestro que impuso un gusto artesanal y preciosista poblado de personajes ambientados en la Francia de Richelieu y en la del siglo XVIII. Sus secuaces y seguidores en España no siempre alcanzaron el primor ambiental y exquisito del maestro pero la moda de esta pintura caló entre la burguesía del último tercio del siglo XIX.

⁵¹³ Ver LATORRE, Yolanda. “Las citas de arte en Emilia Pardo Bazán, una muestra del canon artístico en la narrativa del siglo XIX” en BOLETÍN DEL MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR, LXIII, 1996, Págs. 105-117

⁵¹⁴ LATORRE, Yolanda. *Las artes en Emilia Pardo Bazán: cuentos y últimas novelas* Universitat de Lleida, 1994, p. 377

Francia, una gran confusión de todas las clases, de todos caprichos y extravagancias de la moda; de millares de mujeres hermosísimas dispuestas y rendidas al placer; no son un movimiento mareador; ni un clamoreo que enloquece; ni una alegría insensata; ni la gula gesticulando sin pudor al aire libre; ni el oro circulando en las apuestas; ni el honor nacional puesto en las herraduras de los caballos... (“*La Ilustración Ibérica*” Año III, Barcelona, 16 de mayo de 1885, N°124, p 307).

Muy distinta la crónica de la Vizcondesa de Castelfido en *La Moda Elegante*: “*A la hora en que escribo estas líneas se está celebrando el Vigésimoséptimo Gran Premio. Mientras llega la hora de darles una noticia general de las maravillas de elegancia exhibidas en este día solemne, mis lectoras recorrerán, sin duda, con interés algunas notas retrospectivas sobre el primer Gran Premio de París, sobre las toilettes que más llamaron la atención aquel día que había de pasar a la historia...He aquí varios trajes, cuya descripción interesará, pues recuerdan modas ya olvidadas, pero que tuvieron su temporada de boga y de triunfos, y que, en suma, fueron o parecieron lindísimas. „La emperatriz Eugenia llevaba un vestido de popelín blanco, con chaqueta igual, guarnecida de brandeburgos, con cordones y botones verde esmeralda. El sombrero era de tul blanco con ramos de hierba salpicada; la Condesa de Béarn, vestido y chaqueta de alpaca blanca, adornado de galones anchos y borlitas color de paja; la Duquesa de Maillé, vestido de moer gris acero; manteleta negra y blanca, guarnecida de encajes; sombrero de cerda negra con plumas blancas; La princesa Poniatowski, vestido de tafetán gris pizarra...*” (22 de junio de 1890, año XLIX, n° 23, p. 266).

Insolación es, pues, una joya literaria donde se insiste en la pugna entre el conservadurismo popular y la impostura extranjerizante, aunque su protagonista, Asís Taboada, se muestre como una ecléctica de su tiempo, descartando o apropiándose de tal o cual prenda, según ocasión. Sin olvidar que su publicación coincide con un momento en el cual se atisban cambios importantes en la vestimenta femenina.

9.5. MORRIÑA, UN DOCUMENTO DOMÉSTICO

Morriña se publicó en 1889 bajo el epígrafe de *Historia amorosa*, volviendo a ser reeditada por su autora en 1892 con *Insolación*, nuevamente con el subtítulo ambas de *historias amorosas*. Ricamente ilustrada como *Insolación*, presenta la otra cara de ésta al presentar una historia inmersa en un entorno fundamentalmente familiar y muestra muchos de los entresijos cotidianos de la pequeña burguesía, en este caso provinciana,

instalada en Madrid. Sus contactos con *Insolación* son evidentes, pues ambas abordan la historia de dos mujeres jóvenes oriundas de Galicia aunque de estrato social bien diferente, así como de vidas paralelas distintas en su origen, aristocrático y menestral, que viven efectivamente dos historias amorosas completamente distintas, una feliz, en *Insolación*, otra, tremendamente triste, en *Morriña*.

Se ha señalado la presencia en el texto de *Morriña* de un sentido de bisagra al exponer con intensidad psicológica el retrato de algunos de sus personajes, complejos y llenos de matices, así como otros rayanos en la caricatura. También es significativa la incursión al ideario naturalista y la referencia no siempre vaga a las novelas contemporáneas de Galdós, de rastro costumbrista. Marca como su compañera de edición el tránsito hacia espiritualismo estético de la autora, proyectando en ambas las dolencias del cuerpo en el caso de *Insolación* o del alma en *Morriña*.⁵¹⁵

La historia es sencilla, la moza Esclavitud sirvienta de la viuda de Pardiñas, una acomodada gallega instalada en Madrid, vive una entrañable historia de amor con el hijo de su señora. La crítica de la época fue despiadada también con esta *nouvelle*, como ocurrió con *Insolación*. Y la más feroz de ellas partiría de Leopoldo Alas, Clarín, a quien tacha de componer una historia con interesante principio, pero con un desarrollo deslavazado y fútil, sin un verdadero estudio de los personajes que se quedan apenas dibujados, y un argumento poco sólido. Incide también en aquellos aspectos domésticos que incorpora la obra y que tan despectivamente son enjuiciados por el autor de *La Regenta*: “En esta *Morriña*, a su ilustre autora le ha perjudicado el demasiado conocer sus documentos, como decíamos todos en nuestra juventud naturalista. Si no fuera doña Emilia, además de un sabio y un crítico, una perfecta ama de su casa, no sabría tantas cosas de cocina, y del modo de planchar unas camisolas, y limpiar muebles; ni habría profundizado tanto el pesimismo psicológico reinante respecto de lo malo que se ha puesto el servicio de criados; ni podría distinguir a las fregatrices por razas, prefiriendo para unas cosas a las de origen céltico y para otras a las de sangre de bereberes.” (*Madrid Cómico*. 9 de noviembre de 1889. Año IX, Nº 351, p. 3).

Ese ambiente de interiores domésticos nos posibilita profundizar acerca de costumbres y modos de vida de la burguesía madrileña de la segunda mitad del Ochocientos. Esos argumentos discutibles para ser una buena novela, según Clarín,

⁵¹⁵ VILLANUEVA, Darío y GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. “Introducción”. *Obras completas II* Biblioteca Castro, Madrid, 1999, XVIII.

constituyen un verdadero caudal documental: los gustos mesocráticos, la decoración de sus viviendas, el concepto del confort y la salubridad, las costumbres relacionadas con el vestido, el significado del lujo y la ostentación; entre otras características, se perciben en esta obra que como en la otra *historia amorosa*, el naturalismo literario se equilibra con otros presupuestos estéticos, tales como el espiritualismo que Pardo Bazán integrará a su obra a partir de estas fechas.

Es casi al final de la novela, en el Capítulo XXIII cuando aparece en el escenario de *Morriña*, la protagonista de *Insolación*, la marquesa viuda de Andrade, Asís Taboada, que acude a casa de doña Aurora para despedirla junto con otros amigos, próxima su partida a Galicia. Allí enseña un brazalete de zafiros y brillantes “...*dando a entender que había en él cierto misterio. Ésta anda otra vez con pretensiones de maridar, pensó doña Aurora, ¿Quién será el galán? Dios se la depare buena* (p. 897). Es éste un recurso técnico y literario muy de la narrativa del siglo XIX, corroborando así el espíritu realista y veraz de los literatos. Sin embargo, al margen de todos estos lazos que atan a las dos obras, no existe en *Morriña* la percepción de un exhaustivo repertorio de indumentaria femenina, tampoco la ocasión ni la circunstancia lo requiere, ya que se trata de una historia donde predomina la gente humilde, la medianía y en todo caso los elementos más prosaicos de la vida cotidiana: las tareas del hogar, la plancha y el repaso de la ropa, la limpieza y la costura, el aliño y el aseo de la criada Esclavitud, la elegancia rala de la señora de la casa, doña Aurora, y la escasa de otros personajes como Rita Pardo o doña Pachita.

Se podría compendiar las vicisitudes y pormenores de la moda e indumentaria femenina en los distintos estrato sociales del Madrid de 1888-1890 a través de los distintos personajes que van surgiendo paulatinamente en estas dos obras; la aristocracia de blasón, a través de la duquesa de Sahagún y la marquesa de Andrade (ésta proveniente de la pequeña nobleza de provincias), protagonista de *Insolación*; la pequeña burguesía de toga o funcional, representada a través de doña Aurora Pardiñas y Rita Pardo descollantes sobre la pequeña galería de figuras femeninas que aparecen en *Morriña*, las clases trabajadoras, cuyo espejo atildado estaría representado en Esclavitud, protagonista de *Morriña*, y también en Ángela *La Diabla*, criada de la Andrade (*Insolación*), y para terminar, las clases menesterosas, esa caterva de gitanas, mesoneras y pintorescos personajes que surgen en los figones y entorno de la romería de San Isidro, en *Insolación*.

La historia cuenta la vida de una joven gallega que entra a servir en la casa de una viuda de origen también gallego; entre el hijo de la señora y la criada se establecerán unos lazos de profundo cariño, interrumpidos por la suspicacia de la madre, alentada por uno de sus tertulianos.

Cuando la familia decide viajar de veraneo a Galicia despachan a la joven que, desesperada, decide suicidarse; tal y como define Pilar Díaz, el verdadero hilo conductor de esta novelita es *la honra y consideración social de las mujeres*.⁵¹⁶ Esclavitud es hija del pecado y víctima de la hipocresía y la estulticia de la familia que la acoge. El determinismo presente en toda la historia se enriquece con golpes costumbristas, sin olvidar además que pese a ser una novela encuadrada dentro de la corriente naturalista, uno de los aspectos más ponderados de la misma es su hondura psicológica.⁵¹⁷

Ya en las primeras páginas de la narración se perfila la silueta de Esclavitud, vestida con pañuelo a la cabeza y saya lisa de merino, tal y como nos la describe Rogelio, el hijo de doña Aurora Pardiñas: “*En primer lugar, menuda chacota le arrimarían sus compañeros si acertaban a encontrarle acompañando tan cortés a una individua de pañuelo a la cabeza y saya lisa de merino*” (IV:789).

En ningún párrafo la narración se esmera en describir a la joven criada, incluso los dibujos de José Cabrinety escamotean el aspecto físico de la criadita que para los lectores se reviste de una belleza casi mística, virginal, como de santita prerrafaelita con sus ojos verdosos y su hermosa mata de pelo dorada, en definitiva un tipo emparentado con las tablas flamencas o con las primitivas pinturas italianas (Cap. X, p. 820). Cabrinety descubre a Esclavitud y al resto de los personajes a través de unos fotograbados llenos de matices dramáticos, intensos, en los cuales se muestra vestida de oscuro, tocada con un pañuelo y las manos cruzadas sobre el regazo (p. 50), o las instantáneas donde aparece cosiendo, limpiando o con un cesto de ropa; las imágenes de doña Aurora Pardiñas conversando con Rita Pardo, donde ambas visten respectivamente un traje de calle y una bata de casa destacan por su ajuste al texto literario: “*Al cabo de diez minutos, apareció la señora del ingeniero, Rita Pardo. Venía acabando de*

⁵¹⁶ DÍAZ SÁNCHEZ, Pilar. “Morriña de Emilia Pardo Bazán: la cuestión femenina” en *Cuadernos de historia Contemporánea*, 2007, Volumen extraordinario, p. 51

⁵¹⁷ VILLANUEVA, Darío, y GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. “introducción. Insolación. Morriña” PARDO BAZÁN, Emilia. *Obras completas*, II, págs. 17-18.

abrocharse una bata demasiado lujosa, de raso azul pálido con encajes crema, por encima de la ropa interior, sucia del trajín casero: acababa de pasarse la borla de polvos, y le sonaban los brazaletes..” (Cap. VI, p. 798).

Efectivamente, José Cabrinety ilustrador considerado como diestro y resuelto en escenas de género, tal y como señala Trenc Ballester, y que pocos años después iluminaría el hermoso cuento “*El áncora*” de nuestra autora, supo a través de imágenes casi fotográficas impregnadas de melancolía, cohesionar visualmente el drama de *Morriña*.⁵¹⁸

Sin embargo *Morriña* no es una novela donde se describen salones lujosos, hermosas damas ataviadas a la moda ni recetario de potingues, sino que nos envuelve en las entrañas domésticas de la clase media madrileña, o más concretamente, de aquellos lugareños gallegos instalados en la capital. Como en *Insolación*, la representación de esos espacios íntimos, hogareños, redefinen la personalidad y el espíritu de sus habitantes; tal es el caso de la casa de Rita Pardo,⁵¹⁹ la paisana de doña Aurora a la que visita con el fin de solicitar información de Esclavitud; la estancia en la que espera a la dueña es un desgarbado espacio “*modelo cumplido de la cursilería mesocrática, rebosante de pretensiones y sin un solo mueble sólido o artístico*”, (Cap.VI, p. 798), donde descuellan algunos objetos de plata sin interés estético, algunas sillas tapizadas de basta felpa, estanterías con piezas metálicas decorativas, los retratos de doña Rita Pardo y su esposo, todo ello mal enjaretado y escasamente pulcro.

9.6. ARQUETIPOS MESOCRÁTICOS

⁵¹⁸ TRENC BALLESTER, Eliseo. *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona* Barcelona, 1977 citado por QUESADA, NOVAS, Ángeles. “Emilia Pardo Bazán compone una novela para una revista ilustrada” en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica* XIII, 2010, p. 122.

⁵¹⁹ “*Aunque ajamonada y algo desbaratada de cuerpo, ni la maternidad ni la madurez habían podido eclipsar su picante hermosura; pero la coqueta a quien conocimos poniendo el plano inclinado a su primo el marqués de Ulloa, se había transformado en matrona circunspecta y barnizada de una espesa capa de decoro, bajo la cual sólo el ojo de lince del observador podía descubrir a la mujer verdadera, invariable, porque las almas se tiñen, se disfrazan, pero no se renuevan*” (Cap.VI, p.798). Advierte la autora y pone en antecedentes al lector de este personaje de *Los Pazos de Ulloa*, que enamoró por su belleza resuelta al marqués aunque él casó con una de sus hermanas, Nucha.-

El único atisbo de moda femenina la aporta una de las escenas en que doña Aurora acude a una visita de cumplido ataviada de forma discretísima, como corresponde a una señora de su condición: *“Lo que venía Doña Aurora era muy atarugada con las galas que sólo en ocasiones solemnísimas se determinaba a lucir. Que no la quitasen a ella de su mantito arrebuñado, de su traje de merino y de su gran abrigo de pieles. Tanto embeleco era para condenarse. El peso del sombrero, con sus lazos empingorotados, la obligaba a bajar la cabeza; los aceros de la falda la ataban los muslos; en fin, ello no había más camino que someterse a semejantes impertinencias, por lo menos dos veces al año. Llevaba tarjetero, como su hijo, y además una lista de las casas donde se creía obligada a ir. También lucía, asomando por el manguito de marta, un hermoso pañuelo de encaje, perfumado con no sé qué extracto fino, y en las orejas dos buenos solitarios; el lujo modesto de una señora que no pretende sino guardar el decoro de su clase.”* (Cap. XII, p.836)

Para el personaje de doña Aurora, la moda no responde a un recurso estético sino social; la incomodidad de los aceros de su falda o los adornos de su sombrero revisten a su protagonista de señora capitalina y burguesa, tipo tan alejado de la sencillez que ella misma añora, donde la ropa cómoda y sencilla de las mantillas de lana y los trajes de merino aportan esa simplicidad y ese sentido práctico tan alejados del lujo a que aspiraban siempre las clases burguesas. En el texto anterior se precisan de manera muy viva y a través de los sentimientos de Aurora Pardiñas, algunas claves de la moda burguesa; la comodidad confortable alejada del lujo artificioso empleado solamente en ocasiones muy contadas, tales como visitas, acontecimiento sociales, eventos de compromiso; el sombrero o capota plagado de lazos, *aigrettes* y adminículos, y la falda del traje donde la estructura del polisón aprisiona a la protagonista; en *La Moda Elegante* de esos años, la Vizcondesa de Castelfido ya advierte que a pesar de la reticencia de algún sastre parisino a la hora de utilizar el panier o polisón(*se asegura que el invierno que viene desaparecerán definitivamente las túnicas con paniers, poufs, ...*), éste seguirá formando parte de la moda femenina: *“La verdad es que, por ahora, la tournure (polisón) sigue indispensable; tournure, movable o inamovable, que forma siendo parte de la falda del vestido, y se compone de varias hileras de muelles de acero, y sostenidos por otros muelles que se cruzan con los primeros.”* (Madrid, 6 de abril de 1886. Año XLV, Nº 13, pág. 103).

Bien parece que esta doña Aurora anda retrasada en cuanto a aquellas novedades que van imponiéndose por esas fechas y que las revistas de moda publican; el polisón ve menguada su estructura en torno a esos años y en cuanto a capotas y sombreros la mencionada Castelfido hace hincapié en la reducción de éstas que se redondean y achican cubriéndose de flores o plumas.⁵²⁰ Y nuevamente, como en muchos de los textos de la escritora, aparecen en el retrato de uno de sus personajes, esos elementos que matizan el perfil de una fémina: el pañuelo de encaje, la fragancia impregnada en éste y los tornillos de brillantes.

Son muy usuales las referencias a perfumes y fragancias en la narrativa de Pardo Bazán; recordemos a vuela pluma la fragancia a iris, la única que no le produce dolor de cabeza a la marquesa de Andrade, Asís Taboada (*Insolación*, 1991, p. 61), el perfume a gardenia que impregna casi toda la novela de *La gota de sangre* (1911) o la estela chic y avasalladora *compuesta de varias esencias* que desprende la Espina Porcel tan opuesto al discreto perfume a violetas de Clara Ayamonte (*La Quimera* 1991, p.332); indiscutible es el formidable cometido en el arreglo de una señora, donde nunca podía faltar ese delicado perfume impregnado en un pañuelo, tal y como se anuncia el mítico *Jicky* de Guerlain⁵²¹: “...*Los otros dos productos son unos extractos para el pañuelo, de los olores Jicky y Guildo. El Jicky es un perfume de los trópicos, suave y original, que no tiene analogía con ninguno de los perfumes conocidos...*” (*La Moda Elegante* Madrid, 6 de octubre de 1890. Año XLIX, nº 37, p. 434)

A lo largo de la historia se descubre entre líneas la falta de distinción, la ordinariez y la cursilería, término recalcado por la Condesa para describir la clase media española, que reseñaría un año después en *La Mujer Española*,⁵²² y donde señalaría que una de las

⁵²⁰ *La Moda Elegante*, 6 de julio de 1888. Año XLVII, nº 25, pág. 200.

⁵²¹ Perfume creado por la afamada casa francesa en 1889. Elaborado a partir de aromas naturales y materias de origen sintético (cumarina y vainillina), aunque dedicado a un amor de juventud y creado para la fémina, presenta una estructura olfativa totalmente original y vanguardista para la época, siendo considerado un perfume abstracto y unisex. Se aparta de la tradición perfumística configurada a partir de una sola flor o grupo de aromas extraído de flores o plantas de la misma familia o variedad. La creación de *Jicky* coincide además con la *Universal* de 1889. Ver DE FEYDEAU. Elisabeth *Le roman de Guerlain. Perfumers de Paris*, Flammarion, 2017

⁵²² Publicación de *La España Moderna* (año II, números XVII, XVIII, XIX, XX, 1890) y en GÓMEZ FERRER, Guadalupe. (edición) *La mujer española y otros escritos*. Cátedra, Valencia, 1999, pág. 105 y 106

características principales de la mujer mesocrática española es su afán por imitar a las clases aristocráticas. No me parece que nuestra Aurora sea un personaje provisto de estos avituallamientos, ya que responde a un prototipo más adusto, de mayor rigor y criterio, y menos complejo.

Quienes sin lugar a dudas responden al arquetipo de burguesa pedestre son la mencionada Rita Castro, donde ya la autora alude a sus lacras espirituales ocultas y a su falta de aseo, y una de las habituales en la tertulia de doña Aurora, la esposa del Sr. de Candás “... muy empavesada, luciendo siempre vestidos llenos de faralaes y capotas que parecías garitas o peroles, hablando medio en bable, llamando a su marido éste...” (Cap. XII, p. 867).

En *Morriña*, como en otras muchas novelas de su tiempo, aventajan las descripciones definidas *por la vulgaridad y cotidianeidad de los objetos en ellas inventariados*⁵²³ pero constituye y representa esencialmente la historia de una prueba de amor, el sacrificio de la criada Esclavitud que, *enamorada de su amo, se ha suicidado al comprender que ese amor es imposible*⁵²⁴

10. EL CICLO DE ADÁN Y EVA: DOÑA MILAGOS Y MEMORIAS DE UN SOLTERÓN

El Ciclo de Adán y Eva contiene dos novelas escritas en 1894 y 1896, respectivamente: *Doña Milagros* y *Memorias de un solterón*. Publicadas en *La España Moderna*, en su día formaron parte del volumen XIV de *Obras completas* (1896). Ambas se incluyen en lo que algunos especialistas de la obra de Doña Emilia han denominado *novela psicológica*, por la estructura autobiográfica y sus esquemas compositivos relacionados con una nueva estética, *la espiritualista*.⁵²⁵

⁵²³ BAQUERO GOYANES, Mariano *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Opus cit. p. 589

⁵²⁴ RUIZ OCAÑAS DUEÑAS, Eduardo “Emilia Pardo Bazán y las pruebas de amor” *La Tribuna. Cuadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*. Nº 4, Coruña, 2006, p.197

⁵²⁵ Se trata de narraciones en primera persona; algunos estudiosos apuntan el influjo de la literatura rusa del momento, donde se implican consideraciones que permiten la exploración y el análisis interior de los personajes. *Una cristiana* y *La prueba* también narradas en primera persona constituyen un conjunto

La trabazón de los personajes en una y otra, las localizaciones y, hasta cierto punto, el hilo argumental estructuran estas dos obras que, en el caso que nos ocupa, consideramos como de las más reveladoras en varios aspectos relacionados con el mundo femenino y su exorno.

10.1. DOÑA MILAGROS: LAS MARIPOSAS NEGRAS Y LO BUENO FEMENINO

En *Doña Milagros* primera del Ciclo de Adán y Eva, la escritora reverdece el tono optimista que imprimió en *Insolación*. Los protagonistas son Don Benicio Neira y su familia, arribados a Marineda en la cual y pese a la blasonada ascendencia, se verán imbuidos en economías escasas y otros apuros domésticos; tampoco faltarán la rigidez antipática y severa de la esposa, Ilduara, que muere al poco de nacer sus gemelitas, así como las excentricidades, enamoramientos y veleidades de algunas de sus hijas.

La historia está narrada en primera persona por el propio Señor Neira, y será éste quien describa a Doña Milagros la *Comandanta*, la sobrina de la *Tomatera de Chipiona*; se trata de una andaluza sabrosa, de *rompe y rasga*, afín a aquellos tipos españoles que tanto gustaban a Doña. Emilia: “...*No diré que la comandanta fuese una belleza acabada y sorprendente, pero poseía en grado altísimo ese don de su raza que se conoce por sandunga. Hasta sus defectillos eran de los que prenden y enganchan la voluntad más que las perfecciones clásicas. La sombra oscura sobre el labio superior, carnosito y de un rosa algo pálido; el lunar castaño con cerdas rizadas en el carrillo izquierdo; la abultada cadera, las ojeras cárdenas y la voz gruesa y un tanto bronca, no acierto a decir si la desmejoraban, o si, por el contrario, la hacían seductora en grado sumo*” (Cap. IV, p. 611).

Escrita en primera persona e inserta dentro del género memorialista, tal y como *Memorias de un solterón*, el hilo conductor es el eterno tema del amor entre hombre y mujer, explicitado además en el propio epígrafe del ciclo –Adán y Eva–

de novelas que Doña Emilia escribe entre 1890-1896, junto a *La piedra angular* y que son menos valoradas por la crítica que las compuestas en la década anterior. ETREROS, Mercedes “Influjo de la literatura rusa en doña Emilia Pardo Bazán: el ejemplo de *La piedra angular*” *Anales de Literatura española*, 9, 1993, pp.31-43. PARDO BAZÁN, Emilia. *Obras completas III (novelas)*., Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro. Madrid, 1999 Edición y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán p.p. IX-XXVIII

Como otras novelas suyas, se halla ambientada en la imaginaria Marineda, a finales de la década de 1880, descrita a través de sus rincones y lugares más señeros: El Varadero, la Playa de Rial, la Plaza de Marihernández, etc.; sus instituciones, comercios y fábricas sobresalientes: el periódico *El Nautilense*, *la Pecera*, el Casino de La Amistad, el Comercio. La Ciudad de Londres...; tampoco faltan sus personajes más populares y conocidos: Baltasar Sobrado, el Dr. Moragas o Primo Cova, entre otros.

Tras una alegórica introducción, el narrador –el propio Benicio Neira- nos traslada a vuelapluma hasta sus orígenes blasonados, su infancia y mocedad, su matrimonio, así como el nacimiento y muerte de su primer hijo, y su cotidiana y estrecha existencia marinedina, donde se instala junto a su esposa y su numerosa prole, nueve niñas y un varón.

Doña Milagros y su marido, el comandante Otumba son vecinos de la familia, a la que prodigan con toda clase de atenciones, sobre todo la *Comandanta*; ya desde el principio, se establecerá una especial corriente de simpatía entre don Benicio y Milagros, atracción recíproca que culminará en amor platónico.

Los celos, enfermedad y muerte de la esposa, los contratiempos de Neira para afrontar la organización doméstica de tan peculiar hogar, los correspondientes apuros económicos, así como un espíritu vulnerable a todos los imprevistos cotidianos, las preocupaciones ocasionadas por sus hijas (muestrario variadísimo desde jóvenes casaderas hasta recién nacidas), todos estos sinsabores se amortiguarán gracias a la generosidad y disposición de Doña Milagros. Esta Señora, pese a su carácter desenvuelto y feliz, se verá además inmersa en un drama de celos y muerte por parte del asistente de su marido, que le ocasionará el descrédito y la ignominia, teniendo en cuenta además, que esta mujer siempre había despertado “*la curiosidad y el deseo de los hombres que la siguen por la calle, y la antipatía de las esposas cristianas.*”⁵²⁶

Un final sorprendente y agridulce pone el contrapunto a esta historia, similar en muchos aspectos a *Insolación*, en donde según Marina Mayoral, el desenlace es un simbólico gesto en este caso de D. Benicio Neira quien generosamente hace entrega a Doña Milagros de sus dos últimos retoños.⁵²⁷

⁵²⁶ MAYORAL, Marina. “De Insolación a Dulce Dueño: notas sobre el erotismo en la obra de Emilia Pardo Bazán” *Eros Literario*, Universidad Complutense, Madrid, 1989, p.132.

⁵²⁷ Opus cit. p.133

Tal y como señala Teresa A. Cook, la Condesa de Pardo Bazán ha mostrado en esta novela algunos aspectos íntimos de la vida de la mujer en relación con el amor y la atracción sexual hacia el hombre; la tesis de la novelista apunta a la importancia que para la conducta humana poseen las relaciones hombre-mujer:⁵²⁸ “*Todas cuantas desdichas y berrinches aguantamos, le vinieron a Adán por Eva y a Eva por Adán, ... Siempre que vea usted una mujer o un hombre con fatigas de muerte, no se derrita los sesos cavilando: es por la otra cara de la luna... ¿está usted? es por un Adán o una Eva...*” (Cap.X, p. 679)

Doña Milagros se relaciona con algunas de las llamadas novelas contemporáneas de Galdós, tales como *La de Bringas*, donde se entretajan algunas peculiaridades de la pequeña burguesía de provincias, en este caso la nobleza rural bajada un escalón de su antiguo *status* social, asfixiada económicamente, y casi con el único objetivo de colocar socialmente a las hijas a través de un conveniente matrimonio, tal y como de manera burlona una de las hijas del matrimonio Neira, Feíta, espeta a doña Milagros: “...*Sí señora. Esos maridos buenos se encargan a París y vienen del Printemps ya preparaditos y atados con cintas de color...*” (Cap. VII, p. 654).

Pero la vecina atenta y generosa es algo más que una mujer espontánea y cariñosa, apartada de estereotipo burgués del ángel del hogar, enlaza con la *mujer natural* que pergeña Pérez Galdós a través de algunas de sus heroínas⁵²⁹

Uno de los hilos argumentales de la obra es la inclinación por la moda, el acicalamiento, la lectura de las publicaciones al uso, la atención a los figurines acerca de novedades, vestimentas, adornos, aderezos para trajes, lazos, peinados, sombreros, fastos sociales, bodas regias... Las niñas de Don. Benicio cosían o bordaban con doña Milagros, y también ojeaban el *Printemps* o cualquier revista de moda, lecturas que formaban parte del repertorio de obras impresas dedicadas al público femenino, siempre

⁵²⁸ COOK, Teresa A. *El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán* Diputación Provincial de La Coruña, 1976, p. 115.

⁵²⁹ El personaje de doña Milagros se adhiere con el prototipo recreado por Galdós en algunos de sus personajes femeninos. El influjo de la literatura del siglo XVIII a través de Rousseau y los postulados krausistas se avenían a la configuración de la mujer natural, donde descuella un carácter activo y vitalidad arrolladora, frente a la mujer pasiva, víctima o mujer social. Ver MONTERO PAULSON, Daría “El grupo de la mujer natural en la obra de Galdós” Opus cit. p.8 y ss.

al alcance de las jóvenes ⁵³⁰ : “-¿Cuánto cuesta ese vestido de armure⁵³¹ negro, con adorno de azabache?

-*Sesenta francos...doce duros*

-*¡Ay, Jesús, qué baratito! Chicas, si es de balde. Aquí, entre forros, corchetes, aceros, una cosa y otra, subiría doble. Yo me voy a encargar la corbata con encaje...porque también es una ganga ¿Qué querrá decir esto de bonito paf?*

-*Es un puf...¿no lo veis? Un puf...¡Ay! Este catálogo está lleno de disparates*

-*Enséñame las muestras, Rosa...¿Cuál te gusta a ti?*

-*¿A mi? La verde y oro...La azul gendarme...La fresa, ¡sobre todo la fresa!* “ (Cap. VIII, p. 663)

Y será sobre todo una de las niñas Neira, Rosa, quien de manera más contundente perfila a la *cursei* que años antes retrataría implacablemente la narrativa galdosiana: “...*Siempre estaba refrescando sombreros, improvisando cinturones, forrando manguitos o planchando encajes. Su lectura predilecta consistía en figurines; su encanto eran las crónicas de sociedad y los ecos de salón. ¡pobrecilla!. Su mundo ideal no estaba a su alcance.*” (Cap. VIII, 664)

La protagonista de la novela, nuestra doña Milagros, que, “... *subía con brioso taconeo, haciendo vibrar los peldaños, de prisa, como persona a quien no pesan aún la edad ni las carnes, a pesar de hallarse éstas en condiciones de lozanía muy apetecibles y simpáticas, y alcanzar todo el turgente desarrollo que requiere la hermosura femenil...*” (Cap. IV, p. 614)-aporta también un importante repertorio de indumentaria enraizada en las tradiciones del exorno español de huella dieciochesca: buenos y gruesos brochados, mantillas de casco y blonda, pañolitos, mantones, así como todo el ajuar pertinente, adscrito al ámbito doméstico y privado. Así, “*venía a aquella temprana hora, sin cumplido alguno, de falda usada y casaquillo blanco, el negro pelo recogido, una toquilla marrón anudada a la garganta...y me dejé llevar del gusto de*

⁵³⁰ SIMÓN PALMER, Carmen “ La mujer y la literatura en la España del siglo XIX” VIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas, Vol. II, Madrid, p, 592. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016

⁵³¹ Coraza o armadura, en el contexto es sinónimo de tejido

tenerla allí, a media cuarta de distancia, en aquel traje casero, que favorecía las ilusiones más dulces de convivencia íntima” (Cap. XIV, p. 721).

Los repertorios más jugosos se advierten, no obstante, en torno a diversas circunstancias *costumbristas*, como son el pormenorizar los avíos de luto tras la muerte de Ilduara, la madre de familia: “...*Salían hechas unas tapadas de la época de Felipe IV, con vestidos de lana escurridos y sin adornos, y larguísimos mantos de beatilla*⁵³² *con tupido velo de crespón que, por delante, les llegaba casi hasta los pies, dejando entrever en confuso esbozo las facciones...bajo aquella apretada celosía se adivinaban rostros espolvoreados de arroz, cabelleras bien peinadas y artísticamente rizadas, moños de construcción arquitectónica, formas turgentes delineadas por la estrecha cárcel del faldellín, piecitos calzados con esmero y manos cuidadosamente enguantadas... y parecían las enlutadas un enjambre de negras mariposas”* (Cap. VIII, p.659).

A propósito del luto⁵³³, respecto a la formalidad, la secuencia temporal, los tejidos, adornos y guarniciones pertinentes, las publicaciones y figurines de moda solían prestar una cuidada atención a la rigurosa formalidad que había de guardarse en tales

⁵³² Tejido de algodón muy poco tupido. Muselina, organdí o tarlatana. Aunque podía teñirse, suelen ser de color blanco o crudo.

⁵³³ “*Por desgracia, no hay estación marcada para estos trajes, y cuando la implacable muerte llama á nuestra puerta, no escoge la hora. Hablaremos, pues, de ellos en términos generales. Los lutos por marido, padre y madre se llevan dos años; uno de luto riguroso, seis meses de alivio y otros seis de negro de fantasía. Por un hermano o hermana se lleva luto un año; seis meses riguroso y seis de alivio. Durante el período en que más se debe observar el luto, no se llevarán otras telas que las de lana mate o de crespón inglés. Cuando no se llevan sombreros, o mejor dicho tocados de crespón y el gran velo, se puede y se debe llevar aún algún tiempo sombreros de tul o de paja mates, cuyos adornos han de consistir forzosamente en crespón, huyendo de usar los objetos y los materiales demasiado brillantes. Las plumas negras de avestruz no se admiten para luto, y sólo se llevarán con medio luto. Durante el primer período del luto se pueden forrar de seda las faldas, pero no conviene poner esas sedas cuyo ruido y roce serían indiscretos”* *El salón de la Moda*. N°385. Año XVI. 26 de septiembre de 1898p.p. 156-158. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el color negro no será exclusivamente una expresión de dolor sino que pasará a formar parte de la guardarropía de ceremonia femenina, eso sí, aderezados siempre de guarniciones de bordados, pasamanería, pedrería y azabache, ver MARTÍN I ROS, Rosa Mª *El negre en el vestit*, Museu Tèxtil i d’Indumentària Ajuntament de Barcelona, (1989). P.p. 20-21

circunstancias⁵³⁴ indicando todo tipo de materiales y texturas con el fin de atender al decoro correspondiente: “*El crespón inglés es el adorno indispensable del traje de luto riguroso, aplicándolo a las faldas, en alforzas que a veces llegan hasta la cintura. La túnica, de cachemira o velo de la India, es abierta formando dos puntas, ... Para el luto riguroso y reciente, el gran manto de crespón es el que más se lleva*”⁵³⁵

Por otra parte, la descripción del tío Farruco de Cornide, un lugareño arrendatario del Sr. Neira que viste “*chaqueta y calzones de rizo azul, botonería de filigrana de plata, camisa blanquísima de lienzo del país, pañuelo de seda carmesí atado bajo la montera de terciopelo...*” (Cap.VII, p. 650), así como la exhibición que doña Milagros hace por enésima vez a don Benicio Neira de la *galería* de retratos fotográficos de su parentela, entre los que descuella el de “*Ésta...tan fanfarrona...la del mantón y el pañuelo...es mi tía la ricacha, la Tomatera de Chipiona...*” (Cap. X, p. 679) revela la resistencia de que hacían gala algunos estratos sociales humildes respecto al uso de determinadas prendas tradicionales.

Casi al final de la narración, todo el Capítulo XVII constituye un interesante contrapunto acerca de la solemnidad ritual de algunas manifestaciones culturales y religiosas donde la mujer constituye un jalón fundamental. Con tales ocasiones se evidencian los fastos y celebraciones de Semana Santa, así como la importancia que para la sociedad española del siglo XIX tuvo en su momento mantener y expresar una serie de tradiciones religiosas, entre las cuales no podía faltar el adorno femenino, integrado en las solemnes procesiones y visitas al Santísimo y a los oficios religiosos.

Ejemplo de la buena sociedad *marinedina* eran las preesas y vestimentas que a la sazón servían para lucir durante esos días donde el recato se unía a un riguroso ceremonial de etiqueta, Así, algunas amistades de M^a Ramona / *Argos Divina*, una de las hijas de Neira, contaban con un rico repertorio de indumentaria en los días cuaresmales, tales como manto de granadina -mantón de seda fina en varios tonos, ricamente guarnecido de flecos cortos-, gabán de terciopelo negro y velo toquilla prendido con agujones de azabache (Cap. XVII, p. 751)

⁵³⁴ CATALÁ BOVER, Lidia “La indumentaria de luto de finales del siglo XIX y principios del XX” *Congreso Internacional Imagen y Apariencia* (noviembre, 2008) Universidad de Murcia, 2009

⁵³⁵ *El Salón de la Moda*. Nº 23, Año I, 10 de noviembre de 1884 (“Revista de París”, crónica firmada por Anarda), p.180 y ss.

Las niñas de Neira cambiarán el luto riguroso por el medio alivio, y la casa se convertirá en taller de costura, aunque ya una de ellas, Rosa, despuntaba meses antes por su interés por la moda (*“los arreglitos, los fúnebres perifollos del luto la distrajerón”* (Cap. VI, p. 635). Para la visita al Santísimo el Jueves Santo la andaluza *“...sacó a relucir una completa colección de mantillas de blonda y casco...Cuando el enjambre juvenil se echó a la calle a visitar iglesias, luciendo los trajes majos, de seda negra arrasada, profusamente adornados con cintas, y las mantillas sujetas con unos alfileres de piedras antiguas que habían pertenecido a mi Ilduara, produjo sensación.”* (Cap. XVII, p.755). Efectivamente, a pesar del arraigo de estas prendas en el imaginario de la historia del vestido en España, la mantilla quedaría relegada prácticamente al formulismo devoto durante los días de Semana Santa, y donde descollarían las piezas de encaje español y mantillas de media luna, blonda y cascos, respectivamente. El buen criterio y la documentación de los que doña Emilia hace gala respecto a estas prendas son notorios y patentes, a tenor de lo manifestado en su pequeño y razonado estudio sobre mantillas y sombreros; en éste, hace alusión a la importancia de la investigación y análisis de modas actuales, pues el vestir en la mujer tiene siempre *alcance* y *significación*. Sirviéndole de correlato un artículo que el periodista Enrique Sepúlveda publicara en el diario *El Día*⁵³⁶, en el que reprueba el uso del sombrero por la mujer española, por ser un armatoste cursi que envilece su belleza *-cubiletos de la fashion cursi-*, la escritora despliega su talento ecléctico, su ingenio contemporizador, para abordar con agudeza y raciocinio los atributos y propiedades de mantillas y sombreros; conciliando, según circunstancia, el uso de una u otra prenda. De los sombreros alude la escritora a la escasa *penetración* que dicho adminículo ha tenido en la vestimenta española: *“Apenas sabemos las españolas...cómo y cuándo se lleva el sombrero. Con un campanario adquirido a principio de estación, recargado de flores, cintas, plumas, pájaros, hierbas, conchas y otros excesos de historia natural, ya creemos tener sombrero: y desde las diez de la mañana hasta la una de la misma...danza el campanario consabido, fijo en el moño por la larga aguja, y oscilando lentamente a cada movimiento de la persona- como el famoso penacho de la Condesa, en las Campanas de Carrión....Cada hora del día; cada circunstancia de la vida; cada edad; cada posición; cada tez y cada rostro tienen su sombrero propio...En París hay reinas*

⁵³⁶ *El Día* 16 de noviembre, 1892, Nº 4514, Enrique Sepúlveda titula su columna “¿Volverá la mantilla...? Una de sus apostillas: “la mantilla en España es un símbolo”

de la moda que, en veinte años, apenas modifican sensiblemente la hechura de sombrero que mejor cuadra a su belleza". Pamelas, sombreros de paja de Italia, a la pastora, capotas y gorras confluyen en el jugoso texto de la escritora con las mantillas de encaje Chantilly, las ponderadas blondas catalanas, el velo toquilla, la mantilla de casco, la blanca, la de madroños o los velitos *telaraña*; para ostentar la mantilla *se requiere juventud, belleza, donaire, dinero- la mantilla sobre un traje pobre, o de lana, sería un solecismo-...es necesario que se nos quite la aprensión de que solo las mujeres de España son capaces de ostentar con garbo ciertos atavíos. Recomiendo a los que tanto jalean la gracia de aquí, una visita al Museo Arqueológico, a fin de que Mérida les enseñe las chulas griegas, envueltas en su manto...o mantón, con todo el aquel y la sandunga del mundo*" ⁵³⁷

Los pasajes relativos a la procesión de la Virgen de la Soledad ponen el contrapunto rico de una solemnidad característica y, como no podría ser de otra manera, la más suntuosa exposición de todos aquellos adminículos, prendas, tonalidades y texturas, joyas piadosas y fragancias que corresponden a tales eventos: "*Así que se abrocharon los guantes, se enroscaron el rosario en la muñeca, y deslizaron entre la blonda, al lado izquierdo, un ramito chico de violetas tardías, se puso en marcha el escuadrón, capitaneado por doña Milagros, también vestida lujosamente, de un brocado que se tenía de pie*" (Cap. XVII, p. 757)

En boca de don Benicio, Emilia Pardo Bazán describirá el efecto extraordinario de la procesión de la Virgen del Dolor acompañada en su Soledad por damas recogidas en fervorosa religiosidad. Por su mutismo y compostura parecen imágenes, y la imagen, vestida con todo lujo de detalles y elementos reales, fácilmente podría confundirse con un ser vivo, con una mujer de carne y hueso (Cap. XVII, p.759). Bellísima paradoja la de esta procesión llamada *de los calladitos* donde la estructura dramática centra su foco en ambas imágenes⁵³⁸, en la de *Argos Divina* /M^a Ramona y en la efigie de la Virgen.

⁵³⁷ PARDO BAZÁN, Emilia "Mantillas y sombreros" *Nuevo Teatro Crítico*. Año II, n°23, noviembre 1892, p.p. 84-95 *Las Campanas de Carrión* es el título de una zarzuela estrenada en Madrid el 22 de noviembre de 1877 (Teatro de la Zarzuela) de Luis Mariano de Larra, con música de Robert Planquette, inspirada en la opereta *Les Cloches de Corneville* (1877). Ver *Biblioteca Digital Hispánica* (manuscrito).

⁵³⁸ BORDA CRESPO, M^a Isabel "Vestidos y joyas: la imagen de la mujer en las novelas de Emilia Pardo Bazán" *Luchas de género a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones* (Teresa Sauret

M^a Ramona eligió para este cortejo, superada ya una obsesiva dolencia que la mantuvo postrada durante un tiempo, un vestido de silueta novedosa, de forma sencilla “...*lisa, rasa-hechura princesa, según dijeron...Con su traje liso; cubierta la cabeza por la mantilla larguísima, casi sin prender y que descendía hasta el borde de la falda de cola; blanca como el cirio que empuñaba. Y con los incomparables ojos, no bajos, sino alzados hacia la Virgen, Argos tenía en su belleza ese tinte sobrehumano que da la expresión, y que es resplandor de alma, triunfadora del color, de las líneas, del elemento plástico en suma...*” (Cap. XVII, p. 759)

Será la presencia de las dos hijas más bizarras y extravagantes de don Benicio, aquellas que representen el lado más exacerbado del repertorio de imágenes femeninas de la casa, Rosa, una hermosura aprisionada en la veleidad de la moda “...*Rosa, que en verdad venía hermosísima, con su traje de seda de volantitos, su corpiño de terciopelo negro, y su mantilla de casco, de terciopelo picado también...*” (Cap. XVII. P. 759)- y Argos Divina., una joven apasionada, de espíritu y sensibilidad exaltada: “*Desgracia y muy grande considero el tener hijas en un mundo tan ignorante, que está sobre poco más o menos a la altura de los tiempos en que Areteo de Capadocia diagnosticó por primera vez el mal que padece esta señorita (Argos), y que suele llamar histeria*” (Cap. XVI, p. 745)

Doña Milagros, todo corazón, *la verdadera madre de las gemelas*⁵³⁹, amor espiritual del viudo, es el contrapunto exacto al amplio repertorio de niñas –*las mariposas negras*- tal y como las define su padre. En algún momento, todas o la mayoría prenden una joya, se acicalan, adornan su cuerpo o atildan su cabeza con trajes y gorros, remedos de aquellos que ven en los figurines, doña Milagros, entre ellas, surge como una noble figura de la mujer neta, la hembra en estado puro.

10.2. LA NUEVA EVA O EL TALENTO MACHO. MEMORIAS DE UN SOLTERÓN

Guerrero y Amparo Quiles Faz, editoras), Volumen III, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2001, p. 390

⁵³⁹ MAYORAL, Marina Opus cit. p. 133

Entre 1889 y 1892 Emilia Pardo Bazán escribió su ensayo acerca de *la mujer española*, tal y como se ha reseñado, también dirigió y firmó en su *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1893) interesantes artículos relativos - entre otras misceláneas- a *la educación en el hombre y en la mujer*, al amor y amistad entre hombres y mujeres, realizando además el prólogo a la traducción española de *La esclavitud femenina* de Stuart Mill (1892) todos ellos y alguno más dedicado a la mujer, al mundo femenino y a su situación en la España contemporánea; por cierto que pocos años después escribiría *Memorias de un solterón*, continuación de *Doña Milagros*, toda una declaración de principios en torno a lo que ha de ser una mujer en la sociedad de finales del siglo XIX. Narrada por Mauro Pareja, caballero acomodado de Marineda, y amigo de Benicio Neira y de su familia, entra a formar parte y a sentir todos y cada uno de los pequeños dramas que en el seno de esta casa se desarrollan.

La falta de recursos del viejo hidalgo, sus apuros a la hora de sacar a sus hijas a flote, la seducción de dos de sus retoños, la lucha del anciano por restañar el honor perdido y, sobretodo, la presencia de Fe, Feíta, una de sus muchas hijas en la vida de Mauro Pareja, constituyen suficiente acicate para conformar un argumento a grandes rasgos felicísimo, en el cual descuella la personalidad de la extravagante niña que paulatinamente, y a lo largo de toda la narración, va transformándose en una joven de cuño distinto al de sus hermanas, una mujer que anhela emanciparse, que piensa en el trabajo honrado como clave liberadora de la tutela masculina, y cuyo interés máximo reside en estudiar y formarse espiritual e intelectualmente; tal objetivo lo consigue, pero tras la muerte del padre ha de tomar las riendas de su desgraciada familia y acepta la proposición de matrimonio hecha por Mauro Pareja, aunque en este caso el futuro marido no será el hombre que la mantenga, sino el compañero, *el cireneo*, que se prestará siempre a la ayuda y a compartir las futuras cargas de los deberes familiares.⁵⁴⁰

Sobre el personaje de Feíta Neira se ha subrayado el paralelismo existente con otro de Pérez Galdós, creado en torno a esos años, *Tristana*,⁵⁴¹ que da nombre además a la

⁵⁴⁰ MAYORAL, Marina. "Tristana y Feíta Neiras, dos versiones de la mujer independiente" en J. Arellano (ed.) *Galdós, Centenario de "Fortunata y Jacinta"* Universidad Complutense, Madrid, 1989, p. 341

⁵⁴¹ Publicó la Condesa en *Nuevo Teatro Crítico*, año II, nº 17, mayo de 1892, págs. 77-90 un artículo dedicado a *Tristana*; citado en PARDO BAZÁN, Emilia. *La mujer española y otros escritos* Ed. Guadalupe Gómez Ferrer. Opus cit.p.p.178-191

novela homónima, pero en la protagonista galdosiana su frágil idealismo emancipador se rompe tras la enfermedad y el amor frustrado, haciéndole desistir “...*de sus intentos de libertad honrada y su pasión por lo ideal se desvía por el camino de la mística y más tarde, ya totalmente descarriada, por el arte culinario*”⁵⁴². A Tristana le corresponderá ser una alegoría de la realidad social de la España de la Restauración⁵⁴³, su cojera simboliza la sumisión de una mujer cargada de ideales y de ansia emancipadora, atorada por sus propia circunstancia vital,

Y será doña Emilia quien, desde la tribuna de su magistral publicación, objetará con desilusión los postulados expuestos por Galdós acerca de su heroína: “...*porque el asunto interno en Tristana no es realmente ni la seducción de don Lope, ni el enamoramiento de Horacio, ni la ruptura, ni el casamiento final...El asunto interno de Tristana, asunto nuevo y muy hermoso, pero imperfectamente desarrollado, es el despertar del entendimiento, la conciencia de una mujer sublevada contra una sociedad que la condena a perpetua infamia y no le abre ningún camino honroso para ganarse la vida, salir del poder del decrepito galán, y no ver en el concubinato su única protección...*”⁵⁴⁴ Y se puso a ello: recrear un nuevo tipo de mujer, una Eva futura⁵⁴⁵ capaz de soslayar cualquier contratiempo, cualquier arbitrariedad o escollo en el camino hacia la equidad social, laboral y académica.

Redundará en ello, y no hemos de desestimar la gran cantidad de artículos periodísticos y pequeños ensayos que, sobre todo a partir de 1890, la Condesa de Pardo Bazán dedica al papel de la mujer en la sociedad, a la busca de nuevos patrones

⁵⁴² MAYORAL, Marina. Opus cit. p. 340

⁵⁴³ CLARK, Zoila “Benito Pérez Galdós y el aburguesamiento en Tristana”. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Nº 33 Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Virtual Universal.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/tristana.html>

⁵⁴⁴ PARDO BAZÁN, Emilia “Tristana” *Nuevo Teatro Crítico*, Año II, nº17, mayo de 1892, p. 81

⁵⁴⁵ El término aplicado “Eva futura” lo incorporamos de manera consciente, parafraseando el título de la novela de ciencia ficción del mismo nombre, de Auguste Villiers de L’Isle Adams (1838-1889) publicada en 1886. Uno de los hilos de la trama gira en torno a la creación artificial de una *andreida* por el ingeniero Edison, idéntica y especular a un modelo humano (una mujer de carne y hueso) pero de inteligencia extraordinaria y espiritualmente superior. Aunque se trata de un texto clave del Decadentismo y con elementos transgresores y de una misoginia perversa, no cabe duda que la mujer artificial, Hadaly, es un compendio a grandes rasgos de una mujer nueva, una mujer ideal. (VILLIER DE L’ISLE, Auguste *La Eva futura*. El Club Diógenes. Valdemar, Madrid, 1998)

femeninos que tratan de configurar la emancipación de la mujer, la formación de una nueva Eva, algo que no será exclusivo de la novela *Memorias de un solterón* aunque acaso reciba una visión más optimista, menos dramática y compleja que en otras obras suyas. En cualquier caso y en relación con el personaje de Fe Neira, personaje donde se proyecta un nuevo modelo de mujer, algunos autores han creído ver la plasmación de cierto ideario feminista, la confirmación de la existencia de una mujer nueva, alejada de los estereotipos vigentes,⁵⁴⁶ aliñada además con los correspondientes matices autobiográficos, evidentes en la protagonista y que constituyen una *irónica autocaricatura*.⁵⁴⁷

10.2.1. ROSA Y FEÍTA. VIEJOS MODELOS, FLAMANTES IMÁGENES

No es una novedad en la narrativa española de la segunda mitad del XIX la existencia de personajes femeninos acuñados con trazas nuevas, así Benito Pérez Galdós esbozó en *Fortunata y Jacinta* una silueta novedosa dentro del repertorio de su iconografía mujeril, una nueva tipología, distinta a otras mujeres recreadas por él y hasta entonces casi inexistentes en la novela realista. En Aurora Samaniego (al margen de su condición moral), una viuda que durante muchos años había vivido en Francia “...dirigiendo un gran establecimiento de ropa blanca, y tenía hábitos independientes y mucho tino mercantil...” (*Fortunata y Jacinta* Parte Tercera, Cap. VI, p. 217), el escritor forjará un tipo de mujer encajada en la sociedad industrializada, urbana y cosmopolita, con nuevos *roles* y distintos papeles que cumplir. La descripción que de ella se hace atiende a aspectos externos como su fisonomía peculiar y distintiva con respecto al resto de jóvenes, “...vestía con esa sencillez airosa de las mujeres extranjeras que se ganan la vida en un mostrador de tienda elegante, o llevando la contabilidad de un restaurant. Su traje era siempre de un solo color, sin combinaciones, de un corte severo y como expeditivo, traje de mujer joven que sale sola a la calle y trabaja honradamente” (*Fortunata y Jacinta*. Parte Cuarta, Cap. I, p. 288) Es un claro ejemplo de una obrera especializada, de una profesional; el mismo narrador advierte la impronta extranjera de aquel tipo de mujer, incorporada al engranaje social a

⁵⁴⁶ MAYORAL, Marina. Opus cit págs. 337-344

⁵⁴⁷ PARDO BAZÁN, Emilia. *Obras completas III*. Opus cit. P. 25.

través de un trabajo remunerado, versada en contabilidad o dependienta de unos grandes almacenes, tipo verdaderamente escaso en la sociedad española de la Restauración y que también en la España finisecular constituía una *rara avis*.

En *Memorias de un solterón, el Abad*, mote de Mauro Pareja, se compara al Casto José o al huidizo Eneas, respecto a las mujeres a las que sistemáticamente conquista de manera romántica, y a su vez ahuyenta por no implicarse con ninguna de ellas de manera formal; su ordenada vida, sus pequeños caprichos, una libertad sin demasiados sobresaltos macerada con buenos libros y una notable vida social, eximen a este personaje de cualquier compromiso de matrimonio, “...*Para curarme empleo todos los medios que recomiendan Ovidio y Feijoo*⁵⁴⁸;...” (Cap.IV, p. 802). La visión del solterón acerca de la mujer casadera no se aparta de los clichés y arquetipos funcionales a lo largo de la centuria; así, discurre en la forma de adornarse una muchacha para acudir a un baile, a un acto social importante, donde podría presentarse la feliz ocasión de hallar al hombre de su vida. Significativo es el párrafo en el cual Pareja da rienda suelta con sutil ironía a esta circunstancia en la cual las niñas casaderas sueñan en alcanzar su feliz meta a través de una calculada y prevenida elegancia: “...*Discurre qué color le favorece más; elige la tela que mejor se adapte a su talle y a sus formas; encarga el calzado de raso que oprima el mono piececín, previene el abanico, limpia el broche de oro, y mientras duran estos preparativos, una dulce calentura la exalta, una agitación invencible la estremece, sus noches están pobladas de dorados sueños, su imaginación acaricia mil brillantes quimeras. Es que ve en lontananza al hombre cuyo amor desearía...*” (Cap. IV, p.803-804) Efectivamente, toda la belleza, todo el fasto en aras de un único objetivo, bien expuesto además a través de las reflexiones de Mauro Pareja y que responden posiblemente a una generalidad, aunque más tarde se verá como una de las protagonistas, Feíta, opone un juicio completamente distinto”...*Ustedes dicen que visten así por comodidad y por higiene. Pues nosotras, con atender a la higiene y a la comodidad...despachadas. ¿Qué obligación tenemos de recrearle a ustedes la vista? ¿Somos odaliscas, somos muebles decorativos, somos claveles en tiesto? Gaste usted cuellos de encaje y bucles, y yo haré un sacrificio y me ataviaré a la Pompadour.*”(Cap. XIV, p.874).

⁵⁴⁸ Feíta Neira hace referencia, entre otras obras, a las *Heroidas* de Ovidio (43 a.C.-17 d. C.) y a la “Defensa de las mujeres” del *Teatro Crítico Universal* (1737) del Padre Feijoo

Mauro Pareja, como un pequeño *flâneur* doméstico, paseante y observador, esteta solitario y concienzudo, analizará algunos aspectos de la vida cotidiana de diversos personajes de la ciudad de Marineda, (femeninos en general, y en particular Rosa Neira)

“...pero yo he llegado a creer que ésta es una de las muchas infundadas fatuidades masculinas, y que la mujer no se compone por nosotros, sino más bien por el gusto de componerse y emperifollarse, por el arte puro, ...” (Cap. VI, p.815) Casi toda la novela fluctúa entre estas dos afirmaciones, el arreglo de la mujer, su pasión por la moda y por los adornos sirven de alimento a su vanidad exclusivamente, o bien, tienen como único objetivo sentirse amadas por un hombre y, en consecuencia, atarse con el yugo del matrimonio.

De todos los personajes que se recrean en la novela hemos reseñado al protagonista y autor de las Memorias, Mauro Pareja, a su convecino y amigo, el viejo Neira, perteneciente a la desmochada y pequeña nobleza rural que arriba a Marineda como pobre rentista (y que vive por encima de sus escasos medios) y a una caterva extraordinaria de hijas, sólo un hijo, entre las que descuellan las bellezas de Rosa y María Ramona- *Argos Divina*- y la disposición de Feíta, una joven inquieta, de *talento macho*, ávida de saber e independencia.⁵⁴⁹

Las principales menciones al vestido femenino se centran en la figura de Rosa, en especial, una mujer apasionada de los trapos y revisteros de moda, especialista en deshacer y rehacer adornos en faldas, cuerpos y sombreros, según los avatares de las modas, remedando a las grandes damas de sociedad, y así luciendo para cada ocasión y en cada fasto un vestuario distinto en apariencia. De esta forma, llega a ser el punto de mira de ños lugareños y habitantes de Marineda por su derroche, su *lujo asiático* y la

⁵⁴⁹ No sólo Marina Mayoral ha estudiado las características de este personaje literario comparándolo con el galdosiano de Tristana, también DORCA, Toni. en “Tres heroínas ante el matrimonio. Marisalada. Tristana y Feíta” Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, págs. 1-9 ha relacionado tres modelos femeninos de mujeres casadas, la protagonista de *La Gaviota* (1849) de Fernán Caballero, la heroína de Benito Pérez Galdós (1892) y Feíta, futura esposa de Mauro Pareja. Indómitas y desafiantes, las dos primeras asumirán un papel definitivo conformista y sumiso mientras que la protagonista de *Memorias de un solterón* y su enamorado proyectan un matrimonio que los iguale *en condición y derecho*. Pero, sin lugar a dudas, fue BIEDER, Maryellen. en “Capitulation: Marriage, not freedom. A study of Emilia Pardo Bazán’s *Memorias de un solterón* and Galdós’s *Tristana*” *Symposium*, 30, 1976, 93-109 quien vincularía por vez primera las figuras de Tristana y Feíta

opulencia en el vestir ”...*Nunca lleva dos veces seguidas el mismo traje...Ahí están-añadían- Remedios Veniales, que ha tenido la curiosidad de contarles los trajes a Rosa Neira, y ¿cuántos dirá usted que resultan? Resultan quince, ¡quince!, todos de seda o de raso; y a proporción los abrigos, los gorros (aún hay en Marineda quien llama así a los sombreros), los guantes, los abanicos, el calzado y todo lo demás....Me consta (aquí bajaban la voz las noticieras) que compró en “La Ciudad de Londres”-¿no sabe usted?, ¿esa tienda que dicen que facilitó para ella los fondos Sobrado?-unos encajes anchísimos, soberbios, para enaguas y peinadores. Nada, igual que una novia...¡Cómo está el mundo, hija! Pasman las cosas que se ven ...¿Y de dónde saldrán esas misas? Al padre parece que ya sólo le falta por hipotecar las narices...*” (Cap. VI, p. 816). Sin embargo el narrador, el cosmopolita Pareja, al contrario que sus convecinos sabía perfectamente discernir los remozados trajes que, aun escasos, se multiplicaban gracias a la pericia femenina; así los cuerpos se transformaban gracias a una pañoleta o simplemente cambiando la forma del cuello o transformando las mangas, las casacas se multiplicaban, incorporando apliques de gasa unas veces, y otras, ribeteándolas de piel, según las modas rusas, sin olvidar faldas y trajes aumentados en número gracias a flecos, plisados, encajes o lazos “ ...*El negro, de seda brochada, emulaba a Proteo, según las transformaciones que sufría, ya por medios de lazos amarillos, ya de plegados verdes, ya de encajes blancos, ya de flecos de azabache...*”(Cap. VI, p.817). En definitiva, Rosa Neira se erige en esta novela como la emperatriz social de la elegancia en Marineda, envidiada e imitada en contraposición a una de sus hermanas, Feíta, una joven de aspecto descuidado, casi de niño travieso, inmersa en su afán por instruirse, en su volcada energía hacia la independencia económica “*Su pelo, más corto y revuelto que nunca, como si lo hubiese alborotado con los dedos, se escapaba del casquete o toca rusa, de piel; las líneas de su talle desaparecían bajo un chaquetón de paño, con bolsillos y solapas, prenda masculina; al cuello llevaba un pañuelo de seda arrollado y anudado al descuido; los guantes brillaban por su ausencia, y las botas eran grandes, duras, resquebrajadas, ¡lo más opuesto a la coquetería y al arte de agradar, lo que más desilusiona en una mujer!*” (Cap. XI:850). Monasabia, como la llama cariñosamente el doctor Moragas, marimacho, pericón, esta mujer de *talento macho*, más interesada en aprender y trabajar que en el *mundo elegante* de su hermana , es a juicio de algunos estudiosos de la obra de Pardo Bazán un remedo de ella misma;⁵⁵⁰

⁵⁵⁰ .VILLANUEVA, Darío y GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel “Introducción” se hace además

su fisonomía paulatinamente irá suavizándose hasta convertirse en una joven aseada, pulcra y de sencillez casi varonil; “...*aunque no me gusta vivir esclava de los moños, me arreglo lo posible, todo lo que cabe, sin derrochar un tiempo que debo dedicar a cosas mejores. Para andar aseada, lavo y plancho yo misma mi ropa, mis cuellos....Gasto mucho agua, remojo la cabeza dos veces por semana, y me paso el pelo con unos cristalitos de soda...a lo pobre, porque el “shaampoing” cuesta un sentido, y las yemas de huevo...son muy buenas para almorzarlas...*” (Cap.XIV, p. 872)

“*Feíta (diminutivo algo injurioso de Fe), no es linda, aunque tampoco repulsiva ni desagradable. Su cara, más que de doncella, de rapaz despabilado y travieso, ofrece rasgos picantes y originales, nariz de atrevida forma, frente despejada, donde se arremolina el pelo diseñando cinco puntas que caracterizan mucho la fisonomía. Sobre el labio superior hay indicio de bozo...Sus ojos son chicos, verdes, de límpido matiz, descarados, directos en el mirar, ojos que preguntan....El cuerpo de Feíta es suelto, ágil, de formas escuetas y de un dibujo muy sobrio, recogido y púdico, a la manera de esas figuras magras y castas sin ascetismo, que los broncistas de Florencia legaron a la admiración de la posteridad.*” (Cap. VIII, pp.826-827). Heroína extravagante que al final de la novela sueña con la emancipación para huir de los agobios domésticos, “...*imitando a las desatentadas y monstruosas heroínas de Ibsen*⁵⁵¹...” (Cap.XIX, p.908).

Un personaje afín a nuestra protagonista principal femenina, Feíta, es doña Consola, patrona del *Abad*, dueña de una somera casa de huéspedes donde vive temporalmente Mauro. Doña Consola fue doncella principal de una ilustre española, y de ella recibió algunos obsequios, no siempre de buen gusto, un hermoso reloj, el French, mobiliario de estilo Imperio, miniaturas, algún óleo, cuadros de plumaria y pelo, entre otras bagatelas, y la gran biblioteca donde acude sistemáticamente Fe a nutrirse de libros. La patrona de Mauro Pareja es atildada, viste con lisura y sin aderezos un pulcro cuello blanco y delantal a cuadros, recogiendo su cabello en bandós, “...*usa por casa, en invierno, guantes de lana verde o negra, y siempre se la ve muy derecha, muy puritana...*” (Cap. I, p. 783)

referencia lógica a los *Apuntes autobiográficos* de la escritora, en los cuales contaba su inusitada pasión por la lectura, no siempre bien dosificada. Opus cit. p.XV

⁵⁵¹ Referencia a *Casa de muñecas* (1879), de Ibsen. El personaje central, Nora, es considerada una de las primeras heroínas del feminismo. En España la obra teatral se estrenó a finales del XIX.

También la vestimenta masculina delata al personaje, y el indumento define la personalidad y el interior del representado, concepto que ya señaló Balzac con el término de *vestignominia*,⁵⁵² y aunque se aparta de los objetivos de este trabajo, la descripción que el protagonista Mauro Pareja hace del gobernador civil de la ciudad, Luis Mejía (¡!) es muy elocuente “...*vestía casi siempre de un modo correcto y muy a lo señor, aun cuando algunas veces le delataban ciertas osadías del traje, que indican más de lo que se cree el desorden moral de la persona; una corbata de seda roja, anudada a lo torero; las botas achuladas, que usaba por la mañanita; un sombrero de delicado fieltro, pero de hechura manolesca; un perfume cursi y exagerado que salía de su ropa interior...*” (Cap. IX: 834) Sin olvidar la simbología de otros objetos o joyas que complementan el indumento y que en esta ocasión desenmascaran una moral corrupta y una vida desenfrenada; en este caso es el reloj, objeto de índole práctica, elegante, de gusto cosmopolita y que en el caso del gobernador Mejía reveló en su momento a Pareja por sus detalles, un oscuro pasado y una falta de gusto total; así pese a la preciosidad de la máquina advierte nuestro narrador el grabado de unas iniciales que no coinciden con las de Luis Mejía y una doble tapa de oro oculta que al accionarse se descubría una obscena miniatura ”...*Aquella doble faz del reloj, por fuera símbolo del orden y del decoro, por dentro santuario de la Venus libidinosa, confirmó en mí la idea de la dualidad de aquel Mejía, en quien era equívoco hasta el nombre*” (Cap. IX, p.835). Bien distinto es el retrato que hace de sí mismo Mauro Pareja, el *Abad*, quien viste con pulcritud y somera elegancia, aseado sin el histrionismo del acicalamiento, a las maneras gala e inglesa, sin perder de vista tampoco algunos detalles que podrían catapultarlo como un *snob*, como cuando calzó aquellos botines blancos y que en su día tanto dieron que hablar en Marineda. Tipo, pues, que se ajusta perfectamente al concepto de *chic*, de cuño francés, que tanto planteó la literatura y los textos de moda desde la segunda mitad del siglo XIX y que responde a un concepto vago y hasta etéreo

⁵⁵² DÍAZ MARCOS, Ana María. *La edad de seda. Representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)*. Universidad de Cádiz, Cádiz, 2006, p.168. “...*la vestignominia se ha vuelto casi una rama del arte creado por Gall y Lavater. Aunque ahora nos vistamos todos más o menos de la misma manera, al observador le es fácil localizar entre el gentío, en el seno de una asamblea, en el teatro, durante un paseo, al hombre del Marais, del Faubourg Saint-Germain, del Quartier Latin o de la Chaussée-d’Antin; el proletario, el propietario, el consumidor y el productor, el abogado y el militar, el hombre que habla y el que actúa...*” BALZAC, Honoré *Tratado de la vida elegante* (1830). Tercera Parte, XL. Epublibre, Ibn Khaldun, 2013

relacionado con la elegancia o el dandismo sin estridencias, *pero también es algo más que tiene que ver con lo singular (distinguirse) y con la autenticidad (el acuerdo entre lo que es y lo que se muestra)* ⁵⁵³

Sin ser la protagonista, Rosa Neira reúne una serie de características muy interesantes relacionadas con el arquetipo femenino de la apasionada por la suntuosidad en el vestido, centrandó toda su existencia en saciar el hambre trapística; no es un personaje recreado en profundidad, pero se asemeja a aquella Rosalía Pipaón de la Barca, protagonista de *La de Bringas*, novela de Benito Pérez Galdós, en la cual confluyen una demoledora descripción de la burguesa *cursi*, encandilada por el lujo y atrapada en un viaje sin retorno hacia la destrucción moral: “*Ha estrenado la chica cuatro pingos nada menos: uno de paño, otro de raso, otro de no sé qué tela a rayas, y un abrigo con pluma y azabache. Pues no anda poco escandalizada la gente por ahí. Muchos ya sospechan. Ella triunfa, luce sus trajes, se va a La Ciudad de Londres y <<mándenme esto>> y <<envíeme a casa lo otro>> sin que jamás se la vea abrir el portamonedas para pagar...*” (Cap. XV, p.882). Corrompida por el rico Baltasar Sobrado, que más tarde contraerá matrimonio con Amparo *La Tribuna* a la que en su día deshonró, Rosa Neira sólo se redimirá a través del trabajo propuesto por su hermana Feíta, el de modista, con un taller a lo grande con lo cual “*...aprovecharía su buen gusto y afición a los trapos, ganándose la vida, trayendo el correspondiente grano de trigo al pan del hogar...con el tiempo irás a Madrid y a París a traer la novedad, y de paso a divertirme, a gozar con los pingos...*” (Cap. XXVI, p. 962)

“*En Marinada se criticaba acerbamente el <lujo asiático> que había dado en gastar la hija de Don Benicio Neira. Las devotas amigas de saber vidas ajenas, como Zoe Martínez Orante y Regaladita Sanz, se hacían lenguas del derroche, boato y locuras de aquella muchacha...*”(Cap.VI:816)

Así pues, en lo que a imagen femenina se refiere, la Condesa de Pardo Bazán contrapone en *Memorias de un solterón* dos arquetipos bien diferenciados que, además, subyacen en algunas de sus reflexiones acerca de la mujer, por una parte el virtuosismo de la independiente, sólida de convicciones y emancipada económicamente, muy cercana a la burguesa europea cuanto más se aleja de la *cursi* española y, por otra, la eternamente imitadora de los fastos aristocráticos, la *cursi* de medio pelo, que entra al

⁵⁵³ DÍAZ MARCOS, Ana María. Opus cit , p. 183

trapo de la novedad y de la última moda, esclava del figurín y del disimulo, sucumbiendo a la estulticia y perdiéndose moralmente.

Casi al final de la novela, y en paralelo con la historia principal, concluye también uno de los pasajes de la vida de Marinada que más dio que hablar, el casamiento de Baltasar Sobrado, un burgués donjuanesco, que a la sazón sedujo a una de las hijas de Don Benicio Neira, con Amparo, otrora bellísima cigarrera a la que veinte años antes sedujo y abandonó cuando ésta esperaba un hijo (personajes y argumento de *La Tribuna*, otra de las novelas de la Condesa) y que para la ocasión e incorporada de pleno en una escala social superior, se la veía en rico coche “...recostada muellemente, luciendo una manteleta negra con flecos de azabache (Cap. XXIII, p. 939). Sin duda el más apropiado cierre para esta aproximación a la moda femenina en *Memorias de un solterón*, cual es la mención de esta prenda de empaque, la manteleta, que aquilata la suntuosidad tanto en la dama noble como en la señora burguesa. Una prenda que ya iniciada la década de los 90 había perdido todo su predicamento entre las elegantes y que solamente en sociedades enranciadas o rurales mantenía su estatus de exorno rico.

10.2.2. INSÓLITO Y FLAMANTE VESTUARIO

Unos años antes de la publicación de este *Ciclo de Adán y Eva*, entre 1889 y 1890 la escritora dedicó algunas de sus reflexiones a la moda, o mejor, a la indumentaria femenina, y en especial a una serie de novedades prácticas muy acordes con el nuevo papel que la mujer iba asumiendo en la sociedad. Si en *Cartas sobre la exposición*, (septiembre de 1889) y tras un entretenido y breve desmenuce de la historia de la moda parisina desde el siglo XVIII, describe el nuevo atavío de la mujer anglosajona, el *divided skirt*, la falda pantalón, meses más tarde en su artículo *La reforma racional del traje en los Estado Unidos* publicado en *El Imparcial* retoma este asunto, profundizando acerca de la evolución del vestido en aras de la sensatez,⁵⁵⁴ confiada en que sus lectores no prejuzguen sus argumentos, ratifica que al no ser la moda materia baladí existe “en el

⁵⁵⁴ *La España Moderna*. Año I, N° IX, Madrid, septiembre de 1889 pp.119-131 y *El Imparcial* 17 de noviembre de 1890. Año XXIV

fondo de esta aparente cuestión de figurín un problema de raza y acaso de divergencia de dos civilizaciones, una caduca y exánime, otra vigorosa, nueva, libre de infinitas dolorosas ligaduras que a nosotras aún nos señalan surcos amarotados en las carnes.”. Enumera las clarísimas diferencias de la mujer americana respecto de la europea, y concretamente de la española: en los Estados Unidos la mujer trabaja (sic), respecto a los patrones tradicionales que sentencian a una inactividad permanente y a una vida que suele estar atiborrada de dolencias, “*a modo de planta cuando vegeta en sitio oscuro, y la llena de histérico, dengues y alifafes.*” Abogando por la práctica del deporte, la vida sana e higiénica, su indumentaria ha de ir acorde a estas circunstancias y el *divided skirt* contempla todas las expectativas de salubridad y comodidad, un ejemplo alejado de los trajes y ropas atestados de pliegues, colas, guarniciones, más apropiados para salones y veladas, y que constituyen una rémora, siempre que se camine con un fin útil (sic). Describe para sus lectores la novedad de esta cómoda falda dividida o partida, realizada en cualesquiera tejido- paño, franela, terciopelo, surá (seda flexible y muy fina) - :”*Dividida de alto abajo en dos perneras...va cubierta con una especie de sobrefalda o delantal, que puede ser más largo o más corto, según el objeto a que se destine el traje, pero que disimula enteramente la abertura de la prenda...El complemento interior de este traje es la camisilla o chemilette, mezcla, en una prenda sola, de la camisa y pantalones de tela que acostumbran usar los señores...”*; y de acicate, enumera algunas prendas íntimas que coadyuvan al decoro, comodidad y pertinencia del indumento: la camisilla o *chemilette*, el *model bodice* “*corsé construido siguiendo las reglas más sabias de la higiene*”-, las *turkish leglettes*, el *jersey filting underwear* (traje elástico interior). Todas ellas estimables piezas elaboradas en tejidos, a veces elásticos, que propiciaban la higiene corporal, que unían en una sola pieza pantalones y camisa o favorecían la utilización de corsés de traza anatómica y salubre, alejados de los opresivos modelos tradicionales.⁵⁵⁵

⁵⁵⁵ La historia del traje reformista de los siglos XIX y XX se ha construido a través de importantes hitos nacidos en los estados Unidos; desde la legendaria Miss Bloomer en 1850 hasta las recomendaciones publicitadas de la revista de modas alternativa *Jenness Miller Magazine* y del Dr. Kellogg, que apostaban ya entonces por la salubridad y comodidad tanto en la ropa interior femenina como en el vestido exterior. La escritora española, en esta cuestión, como en otras muchas, se halla perfectamente informada de las corrientes renovadoras de la indumentaria femenina y del rechazo en cierto sentido a la tiranía de la moda francesa que se difundía desde ciertas *elites* científicas anglosajonas.

Tuvo este artículo su pequeño eco ya que algunos diarios reprodujeron en sus páginas algunas críticas contrarias a la moda de la falda pantalón y a la propia escritora: “*Una falda de Worth o una capota de Madame Virot* ⁵⁵⁶serán mil veces más atendidas, respetadas y obedecidas por las elegantes de ambos Continentes que cuantas observaciones pueda estampar y cuantos consejos pueda escribir la Emilia Pardo Bazán más notable del orbe entero” (*La Época*, 7 de diciembre de 1890, nº 13.751).

Meses antes, en sus *Cartas sobre la Exposición Universal* de 1889 después de hacer un recorrido histórico sobre la moda francesa desde María Antonieta, después de aquilatar las mejores y más lúcidas prendas avistadas en la exposición parisina, tras una reseña acerca de las novedades en sombreros, tejidos, colores, poliones manguantes y tonos de trajes, Pardo Bazán alude al tema que ella ha considerado el más interesante en cuanto a moda se refiere, casi una *revolución social*, el traje partido, falda pantalón o *divided skirt*. Preserva a esta prenda de cualquier crítica que, salvo para los pusilánimes, ofrece garantías de comodidad, utilidad y sentido práctico para aquella mujer que trabaja, en definitiva “*un traje airoso y práctico, cuya creación, obra de eminente sastre inglés, se debe a la necesidad en que se ven muchas norte-americanas de andar aprisa y no enredarse en las enaguas cuando suben a tranvías, coches y barcos de vapor. El pudor y la decencia quedan mil veces más a salvo con el divided skirt que con los provocativos faralaes, que en momentos de apuro, viajando y andando aprisa, se pasan de indiscretos.*” Es cierto que al menos en España, esta moda no gozaba de suficientes adeptas; ya la escritora señala que su uso se restringía a la aristocracia, la hermana de Alfonso XII, según cita la escritora, Isabel del Borbón, llevaba una especie de falda pantalón, bombachos o polainas en cacerías o excursiones; sin embargo instaba, pese a ser prenda adelantada a su época, a que su uso no se redujera exclusivamente a la aristocracia, sino que también la burguesía y el pueblo llano se apropiase de moda tan práctica y democratizadora, “*...sería de desear que estas novedades útiles no apareciesen como extravagancia chic de damas a quienes su posición escuda para*

Reforming Fashion 1850-1914. Politics, Health and Art. Presented by The Historic Costume and Textiles Collection (2000) p. 9.

⁵⁵⁶ Contemporánea de la Maison Worth, la Maison de Modes Virot se especializó fundamentalmente en sombreros. Su establecimiento en la Rue de la Paix, fue en su día paradigma de buen gusto y suntuosidad. Los sombreros y tocados de la realeza eran casi siempre creaciones de la prestigiosa casa. Coetáneos a Worth también fueron madame Laferrière y el sastre Creed (Gran Bretaña), ver COSGRAVE, Bronwyn *Historia de la moda. Desde Egipto a nuestros días*. Opus cit. p.200

todo, sino que se desamortizasen y llegasen a la burguesía y aún al pueblo, extendiendo así la esfera de su benéfica acción y cooperando al mayor bienestar y felicidad de la especie humana” (El Imparcial 17 de noviembre de 1890).

Tanto el estudio sobre moda realizado en *La España Moderna*⁵⁵⁷ como el artículo de *El Imparcial* se nutren de *Al pie de la Torre Eiffel-Por Francia y por Alemania*, libro de viajes sobre la Exposición Universal de París de 1889⁵⁵⁸ inaugurada el diez de mayo

⁵⁵⁷ El antecedente inmediato en la divulgación de las reflexiones de la escritora en torno a la moda y que partirían de su artículo derivado de la Exposición de París, es una reseña pormenorizada que aparece en *Los Lunes de El Imparcial* el 30 de septiembre de 1889 (Año XIII, Nº 3035) adelantando la editorial de este periódico su trabajo sobre moda en *La España Moderna*: “*Modas y Trajes. En el número de la acreditada revista La España Moderna, que mañana se publicará, aparece entre otros notables originales, un curiosísimo artículo de la ilustre Pardo Bazán. A la amabilidad del distinguido director de La España moderna, D. J. Lázaro, debemos el gusto de poder insertar hoy el artículo de la autora de El Cisne de Vilamorta. El Sr. Lázaro ha tenido la bondad de enviarnos las pruebas de este interesante trabajo, en que los lectores de Los Lunes hallarán todos los primores de estilo y todas las galas de ingenio que avaloran las producciones de la gran novelista. Nunca hasta hoy escribió la Señora Pardo Bazán de modas y trajes: Es la vez primera que su talento se emplea en discurrir sobre los caprichos con que la imaginación femenina modifica incesantemente esa obra de arte que se llama vestido de la dama y en que son maestros Word y La Ferrière*”. Algunos de estos artículos en *El Imparcial* o *La Época* los firmaba Luis Alfonso y Casanova (1845-1892) escritor y crítico, admirado y admirador de Emilia Pardo Bazán. Ver NAVARRO MARTÍEZ, Francisco. “La vestimenta del día (1890): un artículo de Luis Alfonso dedicado a Emilia Pardo Bazán” *Moenia. Revista Lucense de Lingüística y Literatura*. Nº 10, 2004, pp.343-354

⁵⁵⁸ *Al pie de la Torre Eiffel y Por Francia y por Alemania* compendia sus impresiones sobre la exposición enviada para *La España Moderna* de Lázaro Galdiano, aunque se publicaron por separado en dos tomos por razones editoriales. La primera, lo forman diecinueve artículos, publicados en *La Nación* de Buenos Aires. El segundo título lo integran también diecinueve crónicas y un Epílogo. Se trata de auténtica literatura de viajes, huyendo de la crónica y adentrándose en diferentes temas con amena versatilidad: la vida cultural parisina, la literatura europea y francesa (Víctor Hugo, los hermanos Goncourt, Barbey d’Aurevilly, et.), los exquisitos productos de la muestra, museos y monumentos de París, fondas y restaurantes de la ciudad del Sena, la historia de la Bastilla, la historia de la Revolución Francesa, reflexiones ligeras sobre el papel de la monarquía, las tertulias literarias de los Goncourt, los legitimistas, los conciertos, las visitas a las salas de manufacturas excelsas, Sèvres y Gobelinos, sus impresiones con compatriotas, las antigüedades, vidrios y tejidos venecianos y de Bruselas, entre otros. Platería y joyería. El Museo Grevisn, el Palacio de los Niños, la historia de la arquitectura, una versión didáctica de Garnier. La pintura española en la exposición, a vuelapluma la inglesa, francesa, alemana e italiana. Los pabellones de la exposición, como el de Méjico, la electricidad que ilumina las noches, el

de 1889; Emilia Pardo Bazán acude al primer gran acto oficial, donde queda impresionada por esa vivienda suntuosa que es la Exposición y donde todavía no han terminado de perfilar los últimos retoques; en el capítulo precedente al de la inauguración, alude la escritora a *la toilette* de Madame Carnot, esposa del presidente de la República francesa, realizada por la casa de modas *Félix*⁵⁵⁹, confeccionada con tejidos de tonos inspirados en la bandera tricolor: “*La moda, que después de recorrer un ciclo secular vuelve hoy al punto de partida e impone los atavíos de la época de María Antonieta y Directorio, ha permitido a la presidenta de la República francesa adoptar una toilette emblemática y significativa, luciendo, con las hechuras del año III o IV de la República una e indivisible, los matices de la escarapela tricolor. El fondo del precioso traje es seda azul viejo. El blanco lo señalan guarniciones de riquísimo encaje de Alençon, aplicadas sobre las solapas rojo viejo, o rojo pálido. El arte soberano del modisto Félix ha conseguido combinar tres tonos a primera vista rabiosos y charros- blanco, encarnado y azul- de tal manera que su conjunto es suave y armónico....El sombrero, donde los encajes velan discretamente el fondo rojo, tiene una forma de las que ahora, por fortuna, empiezan a prevalecer: modesta, sencilla gallarda. A la distancia en que he visto a Madama Carnot, no pude apreciar si, en efecto, su aderezo era de turquesas, coral rosa y perlas blancas, como me aseguraron. Lo que sí temo es*

Gigante-la Torre Eiffel-, el proceso a Boulanger, un paseo por algunas ciudades suizas y alemanas, el balneario de Karlsbad, de vuelta a París, visita de algunos espectáculos relacionados con la exposición, tales como las danzas del vientre, la actuación de Búffalo Bill, el teatro en Francia y Sarah Bernhardt, la crónica del pabellón español y otros, y homenaje a Eça de Queiroz, etc.. en PARDO BAZÁN, Emilia.” Al pie de la Torre Eiffel” y “Por Francia y por Alemania” en *Viajes por Europa*. Introducción y cronología de PABA, Tonina. Bercimuel, Madrid, , 2006, págs. 131-431. Ver FREIRE LÓPEZ, Ana María. “Las Exposiciones Universales del siglo XIX en la literatura española: la visión de Emilia Pardo Bazán en sus libros de viajes” Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008 (edición digital a partir de “*Vision de l’Autre dans une Europe des Cultures aux XVIIIe, XIXe et XXe siècle* 1997, págs. 124-133.

⁵⁵⁹ Casa de modas francesa “*Félix. Modes et Robes. Lingerie. Trousseaux. Layettes*”, en la Exposición Universal de París de 1900 recreó y diseñó el Palacio de la Moda (Palais du Costume) desde el inicio de las civilizaciones hasta nuestros días. Ver DELILLE, Damien “Entre art et industrie: la réforme de la mode au passage du XXe siècle” *Regard Croisés*. N°6, 2016, p.p. 61-70. *Avant propos Expositions Universeille 1900. Palais du Costume- La Costume de la femme à travers les Âges- Projet Félix*. París, Imprimerie Lemercier, 1900

que la combinación tricolor dé en llevarse mucho este año, y que cuando no la realice Félix, sea un banderín.” (“*París necesita rey. Triunfo del pueblo*”. París, mayo 7.)⁵⁶⁰

La crónica dedicada a la moda femenina, “*Trapos, moños y perendengues*” en (*Por Francia y por Alemania*. París, julio 28), corresponde con exactitud al fantástico artículo ya mencionado de *La España Moderna* publicado unos meses después, en septiembre de ese mismo año de 1890. Hace un recorrido sobre la moda femenina y lo visto en la exposición; los tejidos, los complementos, los sombreros y la tan cacareada *divided skirt*, la falda pantalón o falda partida. Tras exponer su interés por la moda, la elegancia y el gusto en el vestir, la escritora rememora a Juana María de Vega, Condesa de Espoz y Mina⁵⁶¹, ataviada siempre de manera estrambótica, circunstancia que sirve a nuestra escritora para argüir la tesis de que las mujeres intelectuales suelen inclinarse bien por la despreocupación total en el aliño o, todo lo contrario, por mostrar un exceso de *lujo y oropel*; o la marimacho o la abundante en fastuosidad; para proceder a renglón continuo a señalar la importancia de la estética tanto en el indumento masculino como en el femenino; de éste destaca el momento brillante que vive la moda femenina y que se ha visto además reflejada en los días de la Exposición de 1889; una moda que ella califica de brillante y equilibrada “*un toque supremo y delicadísimo de sencillez exquisita*”. Se adentra en la historia del vestido femenino desde María Antonieta, la Revolución, el Directorio, el periodo romántico, el II Imperio, que ella misma califica de dispendioso, con sus botas altas y sus miriñaques escandalosos, la sencillez y los tonos recios que trajeron los lutos de la guerra franco-prusiana, y la actualidad, una época en la cual el elemento del confort y la higiene, privilegios de influencia inglesa, se han apoderado de la moda masculina, de la moda infantil y paulatinamente va aderezando la vestimenta femenina: los trajes de playa y viaje, de sport, las chaquetas de paño, corbatas y pecheras, así como también las mangas de pernil, los tejidos vaporosos y encajes sutiles, los sombreros amplios difundidos por la ilustradora Kate

⁵⁶⁰ PARDO BAZÁN, Emilia “Al pie de la Torre Eiffel” en *Viajes por Europa*, Opus cit, p. 179

⁵⁶¹ Ilustre personalidad del siglo XIX. Esposa del General Espoz y Mina, la coruñesa Juana M^a de la Vega (1805-1872) educada bajo los presupuestos de la Ilustración, perteneció a la más preclara tradición liberal española. Fue Aya y Camarera Mayor de 1841 a 1843 de Isabel II y su hermana la infanta Luisa Fernanda, durante la minoría de edad de la Princesa de Asturias; asimismo, escribió sus memorias, las de su esposo, Francisco Espoz y Mina (1852) y *Apuntes para la historia del tiempo* (publicados en 1910). Su intelectual figura estará siempre vinculada a la de sus paisanas Emilia Pardo Bazán y Concepción Arenal.

Greenaway⁵⁶²; sin lugar a dudas, un eslabón más de esa cadena enlazada con la naturaleza y la vida al aire libre que desde el siglo XVIII representa la moda británica.

Detalla en primer lugar la moda de los sombreros, las capotas menudas y los grandes sombreros guarnecidos de elementos naturalistas; las tonalidades de los vestidos; aquellos que están *demodés*, tales como los bermellones y naranjas, los marrones, el granate y los azules rabiosos; el verde desvaído y pálido se encuentra en la cúspide de la notoriedad, junto al ceniza, el lila, el lavanda o el blanco. En cuanto al negro, la escritora apunta: “*Del negro dicen siempre los cronistas del figurín que se lleva mucho: a la verdad, no en la Exposición, donde el gris le ha suplantado. El negro es un género de elegancia al alcance de todas las fortunas y de todas las imaginaciones; su mezcla con los bordados de azabache había llegado a ser nauseabundo, a fuerza de usarlo hasta las modistillas y las mozas del partido...*” (p. 319).

Las texturas de los tejidos se decantan por aquellos que se caracterizan por su liviandad, como las sargas de seda, el *fulard*, muselinas y batistas sembradas de flores y rameados; el raso, solamente para el corsé y la ropa interior; y los forros, cuidadísimos tafetanes de tornasolados indefinidos y suaves de *cuello de pichón*, grisáceos, azulados o rosados. Sigue toda una enumeración de las novedades más destacadas, tales como la sencillez del traje femenino, la presencia de escotes y mangas cortas, el guante de Suecia como un distintivo de elegancia, la desaparición de los cuellos alzados y cerrados, tipo carlanca, el abandono paulatino del polisón. En materia de joyas y otros complementos, destaca la escritora la exquisitez más absoluta; nada de joyas ostentosas, el brillante, la perla, los aderezos en forma de flores o libélulas, los botones de gemas semipreciosas, el frasquito o la ampolla de perfume, en esmaltadas policromías, *delatado sólo por su rica fragancia*, los impertinentes, anteojos, y bastones directorio con empuñaduras ricas, trabajadas con total sencillez donde descuellan las cifras o iniciales de brillantes u otras piedras; la novedad chabacana es la pulsera-reloj,⁵⁶³ que

⁵⁶² Catherine Greenaway (1846-1901) escritora e ilustradora. Especializada en literatura infantil, sus dibujos e ilustraciones reflejan la delicadeza y la belleza de una temática en torno al mundo de la naturaleza vinculada con la imagen del niño desarrollada en la Inglaterra victoriana.

⁵⁶³ Esta joya produjo siempre cierta antipatía a la Condesa de Pardo Bazán, tal y como se advierte en un relato corto de la escritora: “*Todo el contenido amargo de las reflexiones que sugiere el gentío aglomerado en esas vías madrileñas me dio por encerrarlo en un solo sujeto: una muchacha rubia*

Doña Emilia augura escasa vida; el peinado y el perfume, sencillos igualmente. Por último, hace mención a la falda partida a cuyo sastre inventor catapultó como el *genio que se adelanta a su siglo y a su era*. Los últimos párrafos de este artículo los dedica Doña Emilia a ensalzar la conveniencia de esta prenda artilosa donde las haya, pertinente para andar por la ciudad, viajar o trabajar; alejada de las indiscreciones del traje confeccionado con volantes, pliegues, drapeados y colas, usado por las norteamericanas para andar por la ciudad, cuando *suben a tranvías, coches o barcos de vapor*. Bajo el emblema de la civilización y el decoro, la falda pantalón, tan discreta como revolucionaria, constituye, sin lugar a dudas, un indicio más de todos aquellos elementos que conformaron los cambios espectaculares operados en las formas de vida de la mujer occidental. No es solo una cuestión estética, ya que bajo esa presencia formal se intuye la consolidación de una nueva mujer: *“Me parecerá siempre más escandaloso que la mujer se degrade y caiga en la abyección por no poder ganarse honradamente la vida, que ver expuesto en un escaparate un traje airoso y práctico...”*

10.2.3. FEÍTA, ¿UNA ALTERNATIVA UTÓPICA?

Esa estética limpia y saludable pregonada por la falda partida se encarnó en el personaje de Feíta Neira, prodigio literario de la mujer en la España del último tercio del siglo XIX, heroína especular de la escritora y del concepto que de sí misma poseía, y por ende, apreciación de todas aquellas transformaciones que operaban paulatinamente determinados roles femeninos. Nociones como marimacho, *bas bleu* o marisabidilla derivan hacia otras facetas, donde la idea de belleza se desliga de la noción machista del término. Para la escritora el componente de lo natural, lo moral y la independencia en la mujer son imprescindibles. Para Emilia Pardo Bazán la belleza femenina parte de esa premisa de *lo natural*, alejada de toda mirada masculina que pueda cohibirla, cosificarla

vistosa, que indefectiblemente ocupaba, con su mamá y su hermanita pequeña, Las sillas más próximas al quiosco de las flores. Desde lejos creyérse que era alguna señorita del gran mundo. La nivelación en el traje, en las modas, es uno de los absurdos de nuestra civilización y los recursos y triquiñuelas del falso lujo, el suplicio y el bochorno del hogar modesto. Poco valían aquellas plumas alborotadas del sombrero amplísimo, aquellos encajes del largo redingote, aquellos guantes calados, aquellas medias transparentes; no podían deslumbrar a nadie el hilo de perlas, el brazalete- reloj,... (“Los ramilletes”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de Blanco y Negro, N°785, 1906)

o coaccionarla.⁵⁶⁴ Precisamente acerca del estado social y moral de la mujer española, nuestra escritora pergeñaría una serie de artículos ya citados de la mano de la revista *Fortnightly Review* y publicados también un año después en *La España Moderna*,⁵⁶⁵ donde se ven reflejadas las distintas clases sociales (aristocracia, clase media y pueblo llano) y sus correspondientes prototipos femeninos. El dedicado a la clase media es demoledor; Pardo Bazán considera a la mujer pequeño burguesa un nexo de escasa originalidad y mayor dependencia entre la aristocracia y la mujer perteneciente a la plebe, urbana o rural. Un sistema instructivo escaso o nulo, una educación precaria fomentada desde la propia familia; todo ello unido a la laxitud social y cultural: *a la falta de hidroterapia, el desaliño en cabello, boca y manos, el mal gusto en la elección de adornos y trajes...todo contribuye a que solo tenga verdadero encanto la burguesa española durante un corto periodo de soltería y juventud.*⁵⁶⁶

Remedo de la mujer aristocrática e incondicional de la realeza, la burguesa española es tildada por la condesa de cursi, vulgar, veleidosa y no siempre virtuosa “...*se me figura que resultaría más frecuente el desliz de la burguesa que el de la aristócrata*”⁵⁶⁷ al gozar de una mayor libertad. Socialmente asfixiada, pero instintiva, la burguesa española es tachada de mediocre, escasamente instruida en todos los ámbitos y demasiado deslumbrada por las revistas de salones y los figurines. Efectivamente, Feíta y sus hermanas podrían incorporarse dentro de ese amplio espectro de la clase media, aunque la protagonista de *Memorias de un solterón* representa un modelo contrario al de señorita burguesa, pese a su vida demasiado incierta y desamparada social y familiarmente⁵⁶⁸. Su disposición como *icono feminista* se colma con la del otro protagonista y también narrador, su enamorado Mauro Pareja, que a lo largo de la narración evoluciona hacia un *hombre nuevo*, tras rebasar su condición de caballero

⁵⁶⁴ GONZÁLEZ ARIAS, Francisca. “Retratos y autorretratos de fin de siglo: la belleza en la obra de Emilia Pardo Bazán” en *Belleza, dona i literatura. Belleza escrita en femenino*. (Edición de Àngels Carabí y Marta Segarra, Barcelona Mujeres y Literatura, 1998), reedición electrónica, 2013, p. 4

⁵⁶⁵ *La España Moderna*, año II, nº XVII, mayo de 1890, págs. 101-113; nº XVIII, junio, 1890, p.p. 5-15; nº XIX, julio 1890, págs. 121-131; nº XX, agosto 1890, págs. 143-154. Opus cit. *La mujer española y otros escritos* Ed. GÓMEZ FERRER, Guadalupe. Madrid, Ediciones Cátedra, págs. 83-116.

⁵⁶⁶ PARDO BAZÁN, Emilia *La mujer española y otros escritos*. Opus cit., p. 103

⁵⁶⁷ PARDO BAZÁN, Emilia *La mujer española*...Opus cit., p. 104

⁵⁶⁸ GONZÁLEZ ARIAS, Francisca. Opus cit. p. 6.

tradicional, con ribetes de *dandy* y *señorito*.⁵⁶⁹ La actitud de ambos constituye un comportamiento perturbador para la sociedad tradicional, y pese al planteamiento subversivo de la relación personal que establecen definida a lo largo de la novela, representan un *modelo utópico* del matrimonio de finales del ochocientos, modelo que desechará tanto el estancamiento social de la mujer, como la tradición patriarcal ofreciendo a la mujer las mismas opciones y capacidades que al hombre. Sin lugar a dudas esta novela, por algunos autores planteada como *de tesis* ⁵⁷⁰, constituye una invitación a revocar la jerarquía de géneros, a establecer otros códigos de belleza femenina, a ponderar la proyección social de la mujer y a nutrir su individualidad (a través del estudio y la formación espiritual)⁵⁷¹ La formación autodidacta de Feíta es caótica pero implacable, desde Víctor Hugo a las obras de Camille Flammarion proporcionadas por el Dr. Moragas; desde la *Filotea* a los escritos de Santa Teresa y los del Padre Faber, escamoteados casi a hurtadillas a su hermana, *Argos Divina*, sin olvidar aquellos de fisiología y medicina prestados igualmente por Moragas; las novelas de Ortega y Frías *que la ofreció con grandes encomios el brutazo de D. Tomás Llanes, hasta las poesías de Verlaine que la facilitó secretamente un empleado de la Biblioteca del Puerto; Feíta ha recorrido toda la escala bibliográfica, haciendo en su mollera un farrago estupendo, una capa de detritus, entre los cuales van envueltos preciosos gérmenes que podrían fructificar si los cultivase con método y razón»* (*Memorias...* p. 828)⁵⁷².

⁵⁶⁹ ROSARIO VÉLEZ, Jorge. “Belleza, intelectualidad y nuevo matrimonio en Memorias de un solterón de Emilia Pardo Bazán” en *Hispanófila*, 146, 2006, p.12.

⁵⁷⁰ GONZÁLEZ ALLENDE, Iker. “De la romántica a la mujer nueva: La representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX” *Letras*, Universidad de Deusto, 2009, vol. 39, nº 122, p. 67.

⁵⁷¹ ROSARIO VÉLEZ, Jorge. *Opus cit.* p. 22.

⁵⁷² Víctor Hugo (1802-1895) es una figura máxima de las letras francesas perteneciente al Romanticismo. Dramaturgo, poeta, novelista, intelectual...Su influjo en la historia social, política y cultural de Francia y de Europa es incuestionable. Nuestra Señora de París(1831), Los Miserables (1862) y los dramas Hernani (1830), verdadero manifiesto del teatro romántico, y Ruy Blas (1838) constituyen parte de su vasta producción literaria a la que se suman numerosos artículos, discursos y crónicas de viajes. Camille Flammarion (1842-1925) fundó la Sociedad Astronómica Francesa y descolló también como escritor de ciencia ficción y divulgador de astronomía. *La Filotea o iniciación a la vida de santidad* (1604) es obra de San Francisco de Sales (1567-1622). Santa Teresa de Jesús (1515-1582) es Doctora de la Iglesia y máximo exponente de la literatura mística del Siglo de Oro. Fundadora y Reformadora de la

La escritora halla una alternativa a la realidad española y crea un nuevo modelo de mujer, recreando en éste el personaje de Feita, la joven del porvenir, que no cifra su única aspiración en hacer un buen matrimonio sino que estudia, trabaja y es independiente. Sin lugar a dudas, en una época en que las revoluciones liberales del siglo XIX y en España desde la Revolución del 68 y a partir de la Restauración, obraron una serie de transformaciones sociales que configuraron los orígenes de la modernización de este país pese a su ralentización endémica; el fortalecimiento de la burguesía, una burguesía de impronta conservadora, el proceso de industrialización del país, los orígenes del capitalismo y los profundos cambios sociales que paulatinamente iban cristalizando, no aliviaron la nefasta condición femenina en nuestro país, debido a su escasa alfabetización,⁵⁷³ limitados recursos sociales y un bajo perfil jurídico, encuadrado en el tutelaje del padre o del marido. La mujer sobrevive en el ámbito encapsulado de la vida doméstica, sin acceso a los privilegios y libertades que la sociedad contemporánea dispone para el hombre, observación apreciada por Doña Emilia y que ya había denunciado Susan B. Anthony ⁵⁷⁴. No sólo no existía la conciencia de género, exclusivamente apreciable en la literatura sino que el *ángel del hogar* constituía una imagen difundida en todos los catálogos y manuales de lectura femenina, como el recetario de la Vizcondesa Bestard de la Torre quien insiste en sus páginas acerca de la inferioridad femenina respecto al varón: “*Si en vez de*

Orden Carmelitana junto a San Juan de la Cruz (1542-1591); sus obras más importantes son *Camino de perfección* (1564), *Castillo Interior o Las Moradas*, *Libro de Fundaciones* (1582) y *Meditaciones sobre los Cantares*. Frederick Faber (1814-1863) fue un teólogo y poeta inglés convertido al catolicismo. Ramón Ortega y Frías (1825-1883), uno de los representantes máximo de las novelas por entregas aunque también publicó libros de viajes y novela histórica; muchos de sus relatos cortos y poemas se publicaron en el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857); son sus obras más populares *Abelardo y Eloísa* (1867) y *La casa de tócame Roque* (1875). Por último, reseñar que Paul Verlaine (1844-1896) es un poeta perteneciente al movimiento simbolista francés; sus “*Fiestas galantes*” inspiradas en el barroco fastuoso de Watteau, *Mujeres* (1890), *Hombres* (1891) *Elegías* (1893) o *Epigramas* (1894) son algunas obras de uno de los escritores más influyentes en la literatura finisecular y en el Modernismo español.

⁵⁷³ En 1900 el 57% de las mujeres era analfabeta. Vid. CAPEL, Rosa. María. “*El trabajo y la educación de las mujeres en España 1900-1930*” Ministerio de Cultura, Madrid, 1981 Opus cit. en GÓMEZ FERRER MORANT, Guadalupe. “La educación de las mujeres en la novela de la Restauración” *Scriptura*, 12, 1996, p 56.

⁵⁷⁴ Susan Brownell, Anthony. (1820–1906) Fue una feminista líder del movimiento estadounidense de los derechos civiles. Jugó un importante papel en la lucha por los Derechos de la Mujer en el Siglo XIX para garantizar el Derecho de Voto en los Estados Unidos.

preocuparnos por tener mujeres sabias, nos preocupáramos como es debido por hacer mujeres útiles, otro sería indudablemente el estado de nuestra sociedad.

La mujer es la compañera del hombre, su mitad, su complemento: ella no puede ser su igual sin violar las leyes naturales, sin sufrir una masculinización grotesca que no pretende y que, por el contrario, rechaza su delicada manera de ser.”⁵⁷⁵

Que la mujer mesocrática no tenga más vocación ni aspire a otra carrera que el matrimonio, tal y como la define de forma genérica Pardo Bazán, no impidió la existencia al menos literaria de algunas mujeres recreadas por esta escritora, (entre otros autores) y que paulatinamente responderían a pesar de los escollos a un modelo cada vez más real y común en la España de finales de siglo. Escritoras, maestras, institutrices, enfermeras, dependientas de comercio, alguna doctora en medicina, tal y como refiere la escritora⁵⁷⁶ evidenciarán una realidad efectiva en los albores del siglo XX, sin olvidar que la cuestión femenina, el feminismo y la educación de la mujer serán los temas pilares en autoras tan importantes como nuestra Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal, Concepción Gimeno de Flaquer y otras.⁵⁷⁷

Y precisamente una manera de distinguir a la mujer de nuevo cuño, “*la simpática, la original de la casa; la única que no se parece ni a sus hermanas, ni a ninguna muchacha de Marinada ni del mundo!*” (Cap. XV, p.881) es también para Doña Emilia incidir en la diferente forma de abordar y asumir aquellos aspectos dedicados a la moda; así, en *Memorias de un solterón* muestra de manera expresiva el contraste entre las costumbres suntuarias de las hermanas Neira que el lector puede conocer perfectamente desde *Doña Milagros*, y la esmerada pulcritud de Feíta, su imagen de sana limpieza, tan alejada de los registros habituales de la época. Un sentido común que se avistaba en la coherencia entre la imagen externa y la inquietud espiritual: “*...aunque no me gusta vivir esclava de los moños, me arreglo lo posible, todo lo que cabe, sin derrochar un tiempo que debo dedicar a cosas mejores. Para andar aseada, lavo y plancho yo misma*

⁵⁷⁵ Vizcondesa Bestard de la Torre “*La elegancia en el trato social. Reglas de etiqueta y cortesía en todos los actos de la vida*” Madrid, Fernando Fe, 1913, p. 5.

⁵⁷⁶ PARDO BAZÁN, Emilia. *La mujer española y otros escritos*. Opus cit. p. 101.

⁵⁷⁷ MAYORAL, Marina “Las amistades románticas: un mundo equívoco” en *Historias de las mujeres* (bajo la dirección de George Duby y Michelle Perrot) recopila la producción de algunas escritoras españolas de mediados del siglo XIX, y cita, a su vez, a SIMÓN PALMER, Carmen *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio bibliográfico* Madrid, Castalia, 1991.

mi ropa, mis cuellos: ¿Ve usted qué reluciente éste de hoy? No lo llevará usted más blanco. Gasto mucha agua, remojo la cabeza dos veces por semana, y me paso el pelo con unos cristalitos de soda...También cuido las garras: ya he perdido la mala maña de comerme las uñas; las limo, las recorto, y así me ahorro guantes. Voy sin ellos...” (Cap. XIV, p.p. 872-873). Toda una consigna de higiene y deferencia social, casi un catálogo de buenas maneras se desliza entre el texto, muy en consonancia con los manuales de buenas costumbres y cortesía que abundaron hasta bien entrado el siglo XX; entre éstos descollaban por entonces el ya mencionado de la vizcondesa Bestard de la Torre, los de Concepción Gimeno de Flaquer, María Orberá, Joaquín Olmedilla y Puig o Juan Cortada.⁵⁷⁸

“Son el aseo y limpieza/ Condiciones que enaltecen;/Y que a veces embellecen /Hasta a la misma belleza./ La urbanidad, pues, empieza/ Fijando cual condición, /Que faltará a la atención/ Y a lo que el decoro abona/ ,Quien en su traje y persona/ No es limpio en toda ocasión” (Orberá, cap. II, p. 10)

Aunque también en estos compendios de urbanidad se hacía clara referencia a la educación femenina, a los distintos roles de la mujer desde la infancia y a la moda; así, el librito de Joaquín Olmedilla y Puig en el año 1882 en una breve pero interesante disertación acerca de la importancia social de la mujer, y tras varios capítulos dedicados a la infancia, la adolescencia y el matrimonio, se centra extensamente en la educación de la mujer y en la paridad de los sexos como contrapunto del avance social: *“En todas las manifestaciones de la inteligencia hallamos multitud de casos, que muestran de un modo evidente la aptitud y posibilidad de que llegue la mujer a brillar en muchos de los terrenos, que se creían reservados tan solo para el hombre. En los Estados Unidos se proporciona a la mujer una instrucción completísima. A las mismas escuelas concurren los alumnos de ambos sexos y a los estudios de primera enseñanza se les da una grande*

⁵⁷⁸ CORTADA, José. *La educación social. Tratado completo de cortesía para todas las circunstancias de la vida*. Barcelona, Librería de Juan Bastinos e Hijo, 1868. ORBERÁ, María. *La joven bien educada. Lecciones de urbanidad para niñas y adultas*. Valencia, Imprenta Católica de Piles, 1875. OLMEDILLA Y PUIG, Joaquín. *Algunas páginas acerca de la importancia social de la mujer*. Madrid, Librería de Fernando Fé, 1882. GIMENO DE FLAQUER, Concepción. *En el salón y en el tocador. Vida social-cortesía. Arte de ser agradable. Belleza moral y física. Elegancia y coquetería*. Madrid, Librería de Fernando Fé, 1899. Ya en el siglo XX, y con apreciaciones por entonces algo obsoletas, es el de la VIZCONDESA BESTARD DE LA TORRE. *La elegancia en el trato social. Reglas de etiqueta y cortesía en todos los actos de la vida*. Madrid, Librería de Fernando Fé, 1913.

extensión, con lo cual están en aptitud las mujeres de dedicarse con provecho a las diferentes carreras universitarias. Por eso se ve, que muchas ejercen la Medicina, que hay alguna que desempeña con brillantez cátedras de metafísica, otras son notabilidades en la abogacía y no pocas son periodistas célebres y desempeñan importantes cargos administrativos en los diferentes centros oficiales. En Europa se va reconociendo también la conveniencia de la instrucción de la mujer y algo se practica en este sentido, comprendiendo que de esa instrucción ha de resultar su enaltecimiento...” (Olmedilla, págs. 86 y ss.). Precisamente y al hilo de este texto es conveniente señalar que la heroína de *Memorias de un solterón* representa un modelo casi inexistente en nuestro país, tal y como se colige a través de la realidad española; el nuevo sistema social acusaría con más profundidad las diferencias entre el hombre y la mujer, a pesar de las teorías krausistas tan vinculadas a la intelectualidad española, y que aspiraban a un modelo de integración en la educación y formación intelectual, modelo que nunca cristalizó en la sociedad española.⁵⁷⁹ Pardo Bazán formuló este nuevo tipo de mujer liberada, intelectual y cultivada pocos años antes en su novela *La Prueba* (1890) a través de *Mó*, una inglesita de familia protestante afincada en Madrid que deslumbrará a Luís Portal, amigo y confidente de Salustio Meléndez, y que será definida como la mujer del porvenir: “*Me sales con que la señorita de Aldao realiza el ideal de la mujer cristiana. ...El ideal para nosotros, debiera ser la mujer contemporánea, o mejor dicho la futura: una hembra que nos comprendiese y comulgase en aspiraciones con nosotros. Dirás que no existe. Pues a tratar de fabricarla. Nunca existirá si la condenamos antes de nacer*” (*Una cristiana* Cap. XIX, p. 158)

Entre 1890 y 1896 la variedad periodística de la Condesa perfiló en algunos artículos retazos de lo que sería la indumentaria de la mujer nueva, a través de estudios sobre el deporte al aire libre, los balnearios, la mujer trabajadora; y todas aquellas temáticas vinculadas con el mundo femenino. La protagonista de *Memorias de un*

⁵⁷⁹ PÉREZ BERNARDO M^a Luisa. “El modelo cultural de la mujer en el cuento *Naúfragas* de Emilia Pardo Bazán” *Espéculo*, nº 32, año XI, marzo junio 2006, Tal y como señala esta autora, sería a finales de 1883 cuando se verificó autorizar la matrícula a mujeres en los institutos de bachillerato y ya en el siglo XX, 1910, cuando comenzó a funcionar el primer instituto para mujeres; todo ello sin menoscabo de algunas instituciones, tales como “La Asociación para la Enseñanza de la Mujer”, de la que más tarde surgirían otras dedicadas a la educación y preparación intelectual de las mujeres.

solterón acrisolará todas, o gran parte, de esa mujer futura o en ciernes que, sin lugar a dudas, se estaba ya gestando en la España finisecular.

11. MODA FEMENINA Y ESTEREOTIPOS FINISECULARES: LA QUIMERA, LA SIRENA NEGRA Y DULCE DUEÑO.

11.1. LA QUIMERA

La escritora a finales del siglo XIX torna sus premisas naturalistas por un hedonismo plástico más cerca del diletante decadente que del realismo a ultranza, insertándose en las nuevas corrientes literarias y culturales que afloraron desde finales del ochocientos. Sus últimas grandes novelas, y también muchos de sus cuentos que desde la década de los noventa hasta su muerte escribió, estuvieron impregnados de una suerte de espiritualidad estética, donde algunos conceptos como la belleza y la creación artística (el arte) se hallan omnipresentes.

Interesa *La Quimera*⁵⁸⁰ como novela de costumbres porque capta a la perfección el ambiente cosmopolita en torno a 1900: la moda, las costumbres refinadas, el talante suntuoso, el culto a las apariencias de la *elite* social madrileña y europea, una alta sociedad distante de cualquier aspecto convencional o vulgar de la vida cotidiana. Si el protagonista tiene su *alter ego* en el pintor gallego Joaquín Vaamonde⁵⁸¹, retazos de

⁵⁸⁰ La autora comenzó a publicarla por entregas en la revista *La Lectura* (1903-1905). Se edita en formato de libro en 1905 en el tomo XXIX de sus obras completas aunque Doña Emilia también publicó el prólogo de la novela en *La Época* (21 de septiembre de 1903). Intermitentemente este periódico reproducirá entre 1905 y 1907 todo el texto literario de *La Quimera*. En edición de MAYORAL, Marina. Ediciones Cátedra, Madrid, 1991 y *Obras Completas*, V Edición de VILLANUEVA, Darío y GONZÁLES HERRÁN, José Manuel. Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1999, p. 21.

⁵⁸¹ VALLE PÉREZ, José Carlos (Coord) y AA. VV., *Joaquín Vaamonde*. Pontevedra, 2000. Joaquín Vaamonde Cornide (1872-1900) pertenece a un grupo de jóvenes artistas gallegos que mueren en torno a 1900 de tuberculosis, la llamada Generación Doliente, término acuñado por el pintor Bello Piñeiro en 1922.

otras figuras, sobre todo femeninas, tienen su correspondencia en la sociedad aristocrática y cultural del momento. Novela *proteica*, en *clave*, su parentesco con *La Obra* de Zola (1886), *Manette Salomon* de los Hermanos Goncourt (1867) así como sus alusiones y contenidos mitológicos- la quimera o la esfinge- el gusto por el medievalismo –*La Tentation de Saint Antoine*, Flaubert, 1874- o el psicologismo de Paul Bourget, el Simbolismo y el Decadentismo, convierten a *La Quimera* en una obra ecléctica pero, sin lugar a dudas, *un buen testimonio del clima moral español*, tras el desastre del 98⁵⁸²

Son pormenorizados y jugosos los alardes descriptivos de vestidos, joyas, peinados; también la documentación acerca de motivos relacionados con la propia moda: desfile de maniqués, relación detallada de algunos nombres pertenecientes a la alta costura europea, referencias a comercios o casas de modas. Esta conjunción de elementos sirve a la escritora para perfilar determinados caracteres. Fundamentalmente la alusión a la indumentaria se manifiesta en:

- Enumeración de vocablos y términos específicos, a veces tomados del francés o inglés para denominar un color, una textura específica o un tipo de prenda.

- Relación y repertorio de importantes personajes pertenecientes al mundo de la moda y de aquello que ya se consideraba. *haute couture*, tales como Worth, Paquin, Doucet o Redfern.⁵⁸³

- Descripción detallada de una casa de modas y de su veleidoso y mundano ambiente, así como la relación de toda una serie de situaciones protocolarias y previstas, tales como un desfile de trajes.

⁵⁸² Ella misma, en la figura especular de la concertista Minia Dumbría, entre otros personajes. Ver SOTELO VÁZQUEZ, Marisa “La Obra de Emile Zola, modelo literario de La Quimera de Emilia Pardo Bazán” *Actas X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, (Coord. Antonio Vilanova), Vol. 2, Barcelona, 1992,p.p. 1499-1514, p. 1513

⁵⁸³ Jeanne Paquin (1851-1936), Jacques Doucet (1853-1929) y la casa británica Redfern, en París desde 1881 hasta 1929, forman parte de una generación de firmas de moda posteriores a Worth, que definirán nuevas fórmulas y renovados presupuestos respecto al vestido y a la moda, en general. Pero la ruptura con el pasado inmediato llegaría de la mano de Paul Poiret (1879-1944), un *couturier* vinculado directamente con las vanguardias artísticas, en especial con el Cubismo. Mantuvo su taller abierto desde inicios de 1900 hasta los años 20. Ver catálogo KODA, Harold (et alt.) *Poiret*. Metropolitan Museum of Art, 2007

●Maridaje entre aspectos formales relativos a la belleza o la elegancia con cualidades espirituales; y así se aprecia en el primer retrato que se hace de Clara Ayamonte, uno de los personajes principales:” *El conjunto me satisface: los tonos marfileños de la piel los suavizan el encaje y la carlanca, de perlas redondas y menudas; el pelo liso es una nota intensa y dulce; las manos, admirables, de un dibujo perfecto; y al considerarla atentamente, así en conjunto, comprendo el interés de su figura, ...*”(*La Quimera*, p. 203)

●Recursos pictóricos para reproducir el exorno y algunos aderezos de indumentaria como en las representaciones de muchos de sus personajes, tal es el caso del de Lina Moros, o de algunos de los tipos populares que aparecen en la obra, como el de una gitana:” *Cualquier combinación con esta zíngara hace asunto. El pañolito de espumilla y el mazo de claveles tras la oreja; la montera y la chaqueta del torero; el cigarro entre los labios; sobre todo, la tela de seda rayada, amarilla y marrón, imitando el tocado de las esfinges.*”(*La Quimera*, p.200). El vestido, el atuendo, la imagen trazada es casi siempre una pantalla a través de la cual emerge la personalidad o una determinada actitud de cualquiera de las dos protagonistas, Clara Ayamonte o Espina Porcel, donde tiene cabida y se manifiesta un simbólico contenido espiritual. Se desprende, pues, de la novela una amplia documentación acerca de la indumentaria femenina de finales de siglo XIX, concretada en un ámbito reducido, pero que vierte al investigador interesantes conocimientos al respecto:

●El uso de vocablos y expresiones específicas que la escritora pone en boca de muchos de sus personajes, los femeninos fundamentalmente, y convierte determinadas situaciones en escenas perfectamente verosímiles, sin olvidar su más que estimable dominio de modas y novedades suntuarias: “*bandós Cleo*”, “*bolsa de brochado*”, “*carlanca de perlas redondas y menudas*”, “*pailletes*”, “*pañó prunne*”, “*vert amande*”, “*color rosa té*”, “*Watteau*”, “*terciopelo miroir*”, “*capitolinos de rubí*”, “*brochado azul modernista*”, “*raso fofo*”.⁵⁸⁴ “*...mamá empeñada en que yo me he de retratar con un traje azul y ella con su gran caparazón vert amande...*”. Alusiones y pleonasmos que indican respectivamente, cierto tipo de peinado-cabello partido en dos a un lado y otro del rostro, que puso de moda la bailarina Cléo de Mérode-, bolsín de brocado, gargantilla formada por varias vueltas de perlas ajustada al cuello, lentejuelas,

⁵⁸⁴ PARDO BAZÁN, Emilia. *La Quimera*. Cátedra, Madrid 1991.p.p. 195. 202. 203. 204. 218. 315. 338. 337.

tejidos verdes de distinta tonalidad, o colores pastel (del blanco al rosado, vainilla), vestimenta amplia con pliege en la espalda, terciopelo brillante, puntas de rubí, brocado de azul ultramar que alude a la simbología del color para los escritores modernistas (Rubén Darío, *Azul*, 1887) y raso blando y esponjoso.

•En la novela también aparecen nombres relacionados con la *alta costura*, modistas y diseñadores o inventores de fastuosos vestidos que ocuparon con sus creaciones un lugar privilegiado a través de encargos, talleres elegantes y desfiles que formaron parte de un engranaje que giraba en torno al fenómeno social de la moda.

Es en una escena desarrollada en París donde se evidencia a través de uno de los personajes femeninos; el auge o declive de los artífices de la moda a principios de siglo; todos ellos son descritos teniendo en cuenta su mayor o menor aceptación, por boca de Espina Porcel: “...¿Adónde me lleva usted?-interrogó Silvio.- A casa de Paquin... No tiene demasiado talento; se repite que es un dolor..., pero al fin es el menos seco y amanerado de todos...(W)Vorth ya es enteramente un modisto de teatro; sólo sabe hacer trajes de aparato, de reina de baraja. Redfern, ¡pch! entiende algo el paño...En sedas y gasas calamidad...Laferrière se está echando a perder... Doucet...un impertinente; tiene un premier español que ha sido modisto en Madrid, un joven linajudo, pero caprichoso y raro; sólo trabaja de buena fe para las familias reales...Yo, a veces, le hago infidelidades a Paquin con unas cosas nuevas que se me figura que tienen porvenir. Descubro estrellas. Boué es de mi escuela; nada pesado, nada que no pliegue...Es enemigo de estos bizantismos y estos japonismos que les encantan a las yanquis; en su manía de buscar lo pasado, las hace ilusión vestirse con dalmáticas y capas pluviales...Aborrezco ese genre. Me gusta otra cosa...Algo de poesía, de ensueño...”. (p. 439).

Este fragmento manifiesta en qué condiciones funcionaba el mundo de la alta costura a través de sus más destacados nombres. En torno a principios de siglo se estaba configurando una nueva manera de concebir el vestido; de hecho, la moda ya no era un artículo de lujo, exclusivo de minorías, sino que era considerado también una manifestación del arte muy vinculada a los movimientos estéticos, sobre todo pictóricos. En la Exposición Universal de París en 1900, los grandes modistos: Doucet, Paquin, Drecoll (Maison que abre taller en París en 1903),o Redfern se opusieron a las fórmulas

estereotipadas marcadas por la industria de los grandes almacenes, frente a la creatividad manifiesta de unos verdaderos artistas.⁵⁸⁵

En la última década del ochocientos, Worth, el gran creador de las siluetas femeninas del XIX, impuso el uso de la crinolina y el polisón e introdujo un vestido-túnica, sin olvidar que el prestigio de su firma durante la segunda mitad del XIX fue incuestionable. Aunque muere en 1895 su taller, la *Maison Worth*, se había convertido en la firma predilecta de las grandes actrices y las grandes damas de la escena; paulatinamente fue cediendo su lugar privilegiado a otros, aunque sus creaciones siempre tuvieron aceptación, si bien su trabajo muy exclusivo había derivado a la creación de vestidos suntuosos y ricos en exceso.

Por otra parte, iban surgiendo nuevos nombres en el panorama de la alta costura: Jeanne Paquin, presidenta de la Sociedad de Modas de la Exposición Universal de 1900 en París, trabajó con los ilustradores y figurinistas de vestuario Paul Iribe y León Bakst⁵⁸⁶; su gran innovación fue confeccionar un traje que permitiera su uso alterno para calle o noche. Redfern, una gran casa de origen británico cuya característica fundamental fue la de marcar la comodidad en los vestidos; el uso de paño de lana en los trajes de calle y la ropa destinada al deporte fueron sus logros más sobresalientes.⁵⁸⁷. También Jacques Doucet alcanzó grandes éxitos con sus tejidos suaves de color y textura, suntuosidad y elegancia que le vincularía en estilo a la firma de Worth por su fuente de inspiración, el siglo XVIII; las creaciones más destacadas de la *Maison Doucet* estarían relacionadas con el tratamiento de las pieles para abrigos, los trajes sastre y los vestidos de té⁵⁸⁸

En realidad todos ellos intentaron seguir los pasos iniciados por Worth al establecer una casa de modas y alcanzar consolidación y reputación a través del diseño y confección de hermosas y ricas piezas, lo cual propiciaría la existencia de prestigio y de una importante clientela;. Todos ellos igualmente utilizaron como aparato de marketing,

⁵⁸⁵ FERNÁNDEZ VILLAMIL. Concepción. *Las Artes Aplicadas*. Opus cit. p. 710.

⁵⁸⁶ Colaboró en los *Ballets Rusos* de Serguéi Diáguilev (1909). Ambos revolucionaron el campo de las artes decorativas y visuales.

⁵⁸⁷ O'HARA, Georgina. *Enciclopedia de la moda*. Destino. Barcelona 1994, p. p. 213. 240.

⁵⁸⁸ COSGRAVE, Bronwyn *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*. Opus cit. p.200

publicidad y propaganda de su elegancia el icono de la *prima donna*, de la diva, de la trágica: de Jeanne Samary a Sarah Bernhardt, de Cléo de Mérode a Lina Cavalieri⁵⁸⁹

La escritora no ignora los entresijos de la vida elegante, y menos la cotidianeidad en los salones y casas dedicadas a la confección de prendas para una clientela exquisita; gran parte del capítulo III del Acto Segundo de *La Quimera* lo dedica a retratar el fenómeno de la moda a través de un argumento estructurado sobre la visita a una famosa casa de modas, *Paquin*, entreverada con comentarios críticos, hechos por el personaje de Espina Porcel, sobre éste u otro modista; los artistas reseñados estarán en activo hasta bien entrado el siglo XX.

El empleo de giros como “aborrezco ese *genre*” por aborrezco ese estilo, y el profundo conocimiento de los gustos estéticos de determinada sociedad “...*bizantismos y estos japonismos que les encantan a los yanquis...*” delatan un estar al día en materia de moda y un tapado interés por frivolar tales cuestiones. Sin perder la impronta de efemérides social, Emilia Pardo Bazán va adentrándose en otros aspectos implicados en el naturalismo descriptivo como el explícito fragmento en el cual se describe un desfile de modelos en la *Maison Paquin*: “...*las seis muchachas encargadas del oficio de maniqués vivos se paseaban lentamente, estudiada la actitud, para mejor hacer admirar el modelo que vestían. Daban la vuelta al salón, dejando desplegarse con armonía la cola, con esa ciencia del efecto de telas sobre las formas, que Silvio había creído privativa de Espina, y que iba pareciéndole uno de los infinitos gestos graciosos y conquistadores de París. Se volvían, para enseñar a cada señora la hechura del vestido o abrigo, de espaldas y de frente, exhalando al mismo tiempo murmullos de encomio, un himno a la originalidad de los adornos, a lo delicioso de la prenda. Aquellos maniqués vivos eran mujeres hermosas, más hermosas que su clientela tal vez; las envolvía el prestigio de la casa; parecían desdeñar a toda señora que no tirase miles de francos en hacerse ropa; y bajo los caprichosos trajes que un momento las cubrían, llevaban sayas bajas baratas, adquiridas de ocasión en los Almacenes, calzado fatigado ya, camisas de tres días. Con rapidez vertiginosa, desaparecían, se quitaban un vestido, se enfundaban otro, y volvían a pavonearse, a hacer la rueda, sudando bajo los abrigos de teatro y calle, que las asfixiaban*”. (L.Q. 441) Pintó la

⁵⁸⁹ ARAGONÈS RIU, Nùria “ Intersecciones entre teatro y alta costura: el estatus de la actriz como icono de moda en la Belle Époque” *II International Congress Coup De Fuet, Art Nouveau European Route* Barcelona, 2015

escritora con extraordinario realismo las paradojas y miserias de un mundo de fastuosidad, en el cual bajo las ricas prendas se escondía la pobreza de unas mujeres que habrían de ganarse la vida luciendo unos trajes vedados a ellas, obreras de la moda al servicio de una privativa convocatoria.

En este relato la novelista por conocimiento profundo del fenómeno de la *Haute Couture*, y sin manipulación alguna de la realidad describe que en Casa Paquin regenta el negocio y atiende a la clientela un caballero “...de aspecto militar, bigotes mariscales, ojos negros y duros...”, esposo de Madame Paquin y verdadero artífice promocional de la Casa.⁵⁹⁰

“...La poesía desbordaba por los balcones. Aquel día, el jardinero, que diariamente los cuajaba de plantas en plena floración, había elegido tiestos de soberbios lirios lancifolios, que abrían sus cálices de terciopelo rosa, atigrados curiosamente, lanzándose fuera del barandal de hierro. Entre las flores, de impolutos pétalos, follaje plumeado de helecho mezclaba sus gráciles airones. Era el único edificio engalanado así en toda la calle; un reto a los otros modistos, un llamamiento, una galante invitación a la mujer, un jardín colgante que gritaba que allí se colmaba el sueño femenino de lujo, gracia, capricho y hermosura”. Una descripción exacta de aquellas imágenes plasmadas en las reproducciones fotográficas de la época y en la pintura de Jean Béraud (1849-1935) donde la casa de moda instalada en el nº 3 de la Rue de la Paix fue motivo de inspiración y leitmotiv para mostrar la salida de operarias de la Maison, el bullicio de transeúntes, la elegante y siempre ornada fachada o el salón recibidor siempre pletórico de exquisita clientela.

Es posible que Pardo Bazán quisiera contraponer en una de estas escenas la creación artística del pintor, por una parte, y el diseño de bellos trajes y complementos, por otra; es decir definir la diferencia entre arte (la pintura) y artesanía (la moda), y para ello discurre una escena vergonzosa para el pintor cuando Espina Porcel, fémina veleidosa, le insta a diseñar un traje para ella, comprometiendo su prestigio de artista

⁵⁹⁰ O'HARA, Georgina. Opus cit, p.p.213-214. La *Maison Paquin* comenzó su andadura en 1891. Si bien ella trabajó hasta 1920 el prestigio de la firma subsistiría hasta 1956. En el lienzo de Henri Gervex, *Cinq heures Chez Paquin*, (1906) entre un distendido grupo de damas, al fondo surge la figura de Monsieur Paquin, artífice comercial de la firma y esposo de una de las primeras mujeres dedicadas a la moda con proyección internacional.

delante del modisto: “...me he traído el dibujante, el compositor, el artista en elegancia...”⁵⁹¹

El vestido también acomoda ciertos clichés, algunos tipos de belleza femenina; no ha de olvidarse que una parte importante de todo el texto lo dedica Doña Emilia a describir, por boca del pintor Lago, diferentes fisonomías de manera harto pictóricas, y donde la belleza natural se implementa a una ostentación formal a través del aspecto externo (vestido, joyas, adornos, complementos...).

A lo largo de la novela son numerosas las escenas donde se advierte a través de la indumentaria de los distintos personajes femeninos, la moda *fin de siglo*; cuáles eran los colores y tonalidades favoritos, las hechuras predilectas, las joyas y complementos adecuados, pero también es cierto que, a pesar de la homogeneización aparente de todas aquellas mujeres aparecidas y desaparecidas a lo largo de la historia de la novela (mujeres casi todas ellas pertenecientes a la aristocracia española), cada una de ellas es definida por su manera de vestir; es decir, su apariencia declara de alguna forma su intimidad. Un ejemplo expresivo se advierte a través de dos modelos del protagonista, una gitana y una dama de la alta sociedad: “*La de ahora no gasta corsé. Gitana - auténtica-, y veinte años. Tipo de raza admirable. Pelo azul, aceitoso, mordido por peinetas de celuloide imitando coral; tez de cuero de Córdoba - negra soy, pero hermosa, hijas de Jerusalén...*” (L.Q. 199-200)

“*Estaba vestida con alta coquetería, con ciencia de lo que conviene a su tez: funda azul pálido muy incrustada en encajes rojizos rebordados de perlitas, entre las cuales flojeaban hilos de amortiguado oro. Dos pesados borlones bizantinos, de perlas verdaderas, colgaban de los remates de su estola*”. (p. 330). Boas, estolas pecheras o pieles recamadas con bordados de gusto orientalizante y bizantino, pasamanería o guarniciones sobrepuestas de joyas, los detalles y adornos se convertían en especímenes de gran suntuosidad en el vestido femenino que para noche o gala solía enfundarse a principios de siglo en un tejido adaptado a la silueta femenina recordando la moda Directorio de principio de siglo XIX; la estructura del cuerpo se esculpía con un novedoso corsé de forma vertical por delante y curva por detrás. Los tejidos flexibles y

⁵⁹¹ PARDO BAZÁN, Emilia. Opus cit. p. 443.

delicados proyectan igualmente una moda femenina donde la caída natural adaptada al cuerpo, se ensanchan al llegar al suelo formando el *vestido corola*.⁵⁹²

La primera es un modelo al uso, un personaje de la calle trasladado al estudio del artista. Él, a través de los detalles y adornos dispuestos en su *atelier* compondrá un tipo de mujer racial y hasta pintoresca; se trata, pues, de un estereotipo usual en la iconografía pictórica: majas, chisperas, gitanas, vendedoras de flores..., tipos de hembras de pueblo.

La segunda es la Condesa de Imperiales, hipotética modelo del pintor, que él aún no ha pintado. El protagonista desgranará parte de su fisonomía a través de su vestido y adornos. Si en el curso de este episodio el artista retrata de oficio a la mujer, el fragmento aquí mostrado, ya la ha presentado al espectador en su total apariencia.

Merece destacar el estudio sobre las dos protagonistas de la novela, Clara Ayamonte y Espina Porcel; ésta representa el arquetipo decadentista de la *femme fatale*, muy en consonancia con las corrientes estéticas europeas del momento, tales como el Decadentismo (Gustave Moreau, Oscar Wilde y Joris Huysmans)⁵⁹³; la primera enlazaría con otras grandes protagonistas de la narrativa de Pardo Bazán, la Catalina Mascareñas de *Dulce Dueño*; personajes ambos que trascienden sus vidas a través de una espiritualidad absoluta.⁵⁹⁴ Cuando una desaparece de la vida del pintor, aparece la otra; si la primera es un ser espiritual, recreado a la manera de las heroínas románticas, la segunda es una impostada personalidad que configura una diabólica imagen a través de su forma de vestir, sentir y vivir. Este temperamento se advierte en principio a través de un sofisticado envoltorio que constituye su carta de presentación. Espina Porcel compone un arquetipo seductor donde el eterno femenino se ensambla a una perversidad fascinante que a lo largo de la centuria ha recreado imágenes como las de *Salambó* de Flaubert o *Las Diabólicas* de D'Aurevilly; la de *Herodías* de Mallarmé, la de *Salomé* de Moreau el pintor o la de Wilde; la de *Niña Chole (Sonatas)* de Valle Inclán o la Elena Muti, de D'Annunzio (*El Placer*), el *fin de siglo* se doblaría a la persuasión de

⁵⁹² BOUCHER, François *Historia del traje en Occidente*. Opus cit. p. p. 388-389

⁵⁹³ Se consideran tres pilares fundamentales de la cultura estética finisecular. Gustave Moreau (1826-1898) es un pintor antecesor del movimiento simbolista vinculado a la estética decadentista, como Oscar Wilde (1854-1900) y el autor d'À *Rebours*, Joris K. Huysmans (1848-1907)

⁵⁹⁴ CLEMESY, Nelly. *Emilia Pardo Bazán como novelista*. Fundación Universitaria Española, Madrid. 1981, p. 392.

*grandes cortesanas, crueles reinas o famosas pecadoras*⁵⁹⁵ En el caso que nos ocupa, a aristócrata Espina Porcel, su imagen contra especular será la de Clara Ayamonte:

*“Aunque para salir a la calle la Ayamonte vestía con lisura, sin picantes y especias de ultra moda, dentro de su casa era refinada, y pendían en su ropero vaporosos deshábills, y en sus armarios se apilaba un ajuar exquisito, nivoso. En aquella mañana, el crespón de China color rosa té de su watteau se plegaba incrustado de rombos de amarillenta guipure antigua, y calzaban sus estrechos pies chapines de raso sobre medias de seda, transparentes de puro caladas y sutiles”.*⁵⁹⁶

El pasaje anterior resume a la perfección la personalidad de la espiritual Clara a través de las puntualizaciones de su estilo, basado en la *lisura*, es decir, sin artificio, de manera sencilla; recalca la exquisitez y agilidad de su personalidad a través de su ajuar: ropa blanca, de color y textura de nieve, su amplia bata, *watteau*, las medias blancas caladas. Es significativa esta apariencia justo antes de confesarle a su mentor y guía el deseo de ingresar en un convento de clausura.

Por el contrario, la aparición en escena de Espina Porcel se hace en el estudio del pintor Silvio Lago: *“Me anuncia su presencia un ruge-ruge de sedería, de volantes picados y escarolados, un taconeo atrevido y menudo, un golpeteo de contera de sombrilla larga sobre el entarimado del pasillo, y comparo esta entrada bulliciosa con la majestuosa de la Flandes, y la bocanada de jaquecoso perfume, compuesto de varias esencias, que penetra al mismo tiempo que Espina...”*. (L.Q. 332). Definen al personaje dos sensaciones que el narrador ha percibido, aún sin verla; de una parte, el ruge - ruge de sus ropas, sus pisadas sobre el suelo de madera al acceder al estudio del pintor, de otra, un vibrante perfume, dos sensaciones conectadas al aspecto suntuario.

La vanidad femenina se manifiesta a través de los *trapos* y del *perfume*, y este fragmento resume directamente la piedra de toque de la moda femenina en torno a 1900. Desaparecido el polisón y cualquier apósito bajo la cintura, las faldas se irán adaptando paulatinamente al cuerpo mientras mantenía, a veces, la cola, incluso para trajes de calle. Los vestidos se guarnecían de volantes y encajes, incluso para trajes de calle, visita y *soirée*⁵⁹⁷ como puede constatarse en la prensa periódica especializada del

⁵⁹⁵ LIVAK, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Antoni Bosch, Barcelona 1979., p.145

⁵⁹⁶ PARDO BAZÁN. Emilia. Opus cit. p. 315.

⁵⁹⁷ VON BOENH, Max, opus cit. Tomo VIII, p. 49

momento: “...la falda va adornada en la parte inferior con un volante de encaje...Falda campana, guarnecida de un ancho volante, dejando ver en la parte inferior un transparente rosa, seguido de otros dos volantes más pequeños...”.⁵⁹⁸

Parejo al mundo de la moda en el vestido corre el desarrollo de la cosmetología y perfumería; sabido es que la alta perfumería contaba desde la segunda mitad del XIX con varios nombres importantes: *Guerlain*, proveedor de la emperatriz Eugenia y *Coty*, cuya publicidad anunciaba ser el perfume usado por las *mujeres fatales*.⁵⁹⁹ Una ojeada por la prensa ilustrada del momento, advierten de la importancia de algunas casas como *Houbigant* (*eau de toilette*, polvos), *Rigaud y Cía*, *Royal Legrand*, *Guerlain*, *Perfumes Vuitton*. Alguno de estos anuncios remiten a dichas casas: “*Rêve d’Ossian. Perfume nuevo y delicado. L. Legrain, 11 Place de la Madeleine, París*”. O este otro: “*Luzbel aspiró con ansia / el aroma embriagador / de la colonia que a Orive / fama universal le dio / y amostazado y mohíno / murmuró: ¡ Ira de Dios! / si llego a contar con esto / no se escapa San Antón*”.⁶⁰⁰

Pero es el retrato más explícito de Espina Porcel aquel donde sin referenciar prenda alguna, plasma la medida exacta de una personalidad seductora: “...percibo en ella bajo su estilo ultramontano y decadente, elementos de la mentira estética de otras edades. Sonríe como un *Boucher* y pliega como un *Watteau*. (L.Q. pág. 333).

Hay en la novela múltiples alusiones a la moda de finales de siglo,⁶⁰¹ y un sinfín de acepciones y términos que provienen del vocabulario periodístico y de la prensa femenina: *jaquette*, *strass*, *deshabillé*, *carlanca*, *traje Fuller*: “...veíanse largas pellizas de brocado, guarnecidas con magníficos guípures; rotondas *Loïe Fuller* de terciopelo...”.⁶⁰²

⁵⁹⁸ *La moda elegante* Madrid 6 Mayo 1894. Año LIII. Explicación del figurín iluminado nº 17. p. 203...

⁵⁹⁹ *El fascinante mundo de los perfumes*, Planeta-Agostini-Fabri. Barcelona 1996, p. 185.

⁶⁰⁰ *La moda elegante*.. Año LXIV. Nº 38. 14 de octubre de 1905, p.455.

⁶⁰¹ GUTIÉRREZ GARCÍA, M^a Ángeles. “Notas sobre la indumentaria de la Quimera”. *Verdolay* Nº 8. Murcia 1997.

⁶⁰² *La moda elegante*. Opus cit. Año LXIV. Nº 38.14 de octubre de 1905, p.455. “*Vestían a la Porcel tules negros, rebordados de una especie de arco iris; un traje estilo Fuller; algo que, tratado por mano maestra, hubiera sido estudio interesante...El retrato era estudiadamente bonito, y sin embargo afeaba a Espina*” (L.Q. pág. 500) Alusión a la bailarina Loie Fuller (1862-1928) cuyos espectáculos de

Espina Porcel es la quintaesencia del cosmopolitismo, la refinada morfínomana que oculta la tumoración del vicio entre gasas y encajes, bajo tejidos colocados como la corola de una flor; seguidora de la moda a ultranza. Para el pintor Silvio Lago, el insatisfecho artista de salón, la rutilante Espina sería la verdadera artista por su desprecio a todo lo vulgar. A través de sus elegantes retratos, a través de su vida, Espina había sabido cimentar una imagen femenina eficaz y rotunda apoyándose precisamente en la fascinación por la moda, *haciendo de su vestido y maneras una obra de arte*⁶⁰³

“Vestía la Porcel con más originalidad que nunca: su traje era como formado de una nube de pétalos de flor, flor de gasa, con transparencias de seda plateada debajo. Cada pétalo llevaba cosido, al desgaire un diamantito, y flecos desiguales de diamantes formaban el corpiño y se desataban sobre los hombros. La cola del vestido parecía un copo de fina humareda, entre la cual nieva el almendro su floración y juega el rocío. Sobre el escote, las sartas, cerradas con extraordinario rubí. Silvio pensaba en el estigma, en la hinchazón negra. Todo el mundo ensalzaba a la Porcel: la toilette era un sueño. Y las señoras, en voz baja, se decían que era preciso sorprender, cuando Espina se moviese, sus zapatitos de tisú de plata, con hebilla de diamantes y rubíes...Era la fuerza de Espina, su autoridad en el mundo.” (p. 496)

11.2. LA SIRENA NEGRA

La Sirena Negra se publicó en el año 1908; junto con *La Quimera* (1905) y *Dulce Dueño* (1911) forman una inquietante trilogía, en la cual la novelista se integra de plano en la narrativa Modernista, a través de un lenguaje preciosista y unos argumentos que derivan hacia un decadentismo místico no siempre suficientemente valorado en esta autora. En *La Sirena*, su protagonista, Gaspar de Montenegro vive absolutamente obsesionado por la idea de la muerte, sentimiento malsano que impregnará todos los

danza con iluminación artística fueron muy ponderados desde finales del XIX. Ver catálogo LISTA, Giovanni Loie Fuller. *Danseuse de la Belle Epoque*. París, 1995

GUTIÉRREZ GARCÍA, M^a Ángeles. “Notas sobre la indumentaria de la Quimera”. Opus cit.

PARDO BAZÁN, Emilia. Opus cit. p. 493.

⁶⁰³ PÉREZ ROJAS, Javier “La Quimera de Pardo Bazán y el retrato elegante femenino” en *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*. Instituto Aragonés de la Mujer, Zaragoza, 2003, p. 60

actos de su vida; una vida, por cierto, intensa en los tiempos en que se desarrolla la novela: acoge y protege a una desgraciada mujer de turbio pasado, Rita Quiñones, adopta a su hijo, fruto de una pasión incestuosa, el niño Rafaelín, y mantiene una tensión sensual /sexual con la institutriz del pequeño, miss Annie Dogson, sin olvidar la paradójica relación con “el ayo en ciernes” de su hijo adoptivo, Desiderio Solís y los rutinarios momentos de solaz alternados con otros de inquietud que le proporcionan respectivamente su hermana Camila y Trini, amiga de la familia y candidata a esposa.

El hilo conductor de la obra es la pasión hacia *La Seca*, La Muerte, un deleite casi demoníaco y prepotente del protagonista, Montenegro, que representa la quintaesencia del hombre contemporáneo donde se yuxtaponen dos personalidades, la espiritualista y la epicúrea.⁶⁰⁴Cabe señalar en esta obra el peso literario de los grandes intérpretes del simbolismo y del decadentismo de Joris Karl Huysmans o del nuevo espiritualismo de Edouard Rod y Barbey d’Aurevilly. Si bien la aspiración de la trama es el equilibrio vital del protagonista a través del hijo, en este caso el hijo adoptado; un trágico desenlace fuerza un final donde el soberbio Gaspar de Montenegro se abandona a Dios.

⁶⁰⁴ VILLANUEVA, Darío y GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. en Introducción *Obras Completas V* p. XVI.

Como muchos de los héroes literarios del momento, a Montenegro la adopción del hijo de Rita Quiñones le ajusta y organiza la vida; una existencia tediosa la de este misántropo atraído por la Sirena del suicidio, cuya historia acaba en un *tour de force* aleccionador, enlazando con las novelas de tesis en las cuales los conceptos tendenciosos o didácticos constituyen la culminación de una rectificación moral.⁶⁰⁵ En el caso que nos ocupa, la muerte accidental de Rafaelín constituirá el punto de partida del hombre nuevo al encuentro *de un objetivo trascendente para su vida*.⁶⁰⁶

También en *La Sirena Negra* Pardo Bazán hace acopio de un extraordinario bagaje cultural y artístico, y como en otras de sus novelas las referencias a objetos artísticos se convierten en alusiones que se adhieren a la trama del relato; es el caso del gran tapiz que representa una danza macabra descrito por el protagonista de manera pormenorizada y precisa, y que tiene su correspondencia verdadera, como la medalla de Santa Catalina de *Dulce Dueño*, posiblemente en aquella pieza que conserva el Museo de Bellas Artes de La Coruña y que perteneció a la Condesa de Pardo Bazán.⁶⁰⁷ Bien, estas alusiones alegóricas son una *mise en escène* a partir de la cual el lector encuentra la clave y un simbolismo rotundo al argumento. Ricas obras de arte, en este caso un antiguo tapiz, sirve de contrapunto a las reflexiones morbosas del protagonista, el esteta Gaspar de Montenegro, pocas horas antes de morir su protegida Rita Quiñones; la ronda

⁶⁰⁵ ROMERO TOVAR, Leonardo. “El movimiento espiritualista y la novela finisecular” en El Siglo XIX II. GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. (director) *Historia de la literatura española*. Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp.776-794

⁶⁰⁶ Opus cit p. 23

⁶⁰⁷ La escritora poseyó una colgadura alusiva a esta temática que adornaba su gabinete de trabajo en Madrid y que sirvió de inspiración a la novela(Introducción, p. XV de *Obras Completas*, V Biblioteca Castro, Madrid, Ed. Fundación José Antonio de Castro, 1999)

LA TORRE, Yolanda “Las citas de arte en Emilia Pardo Bazán, una muestra del canon artístico en la narrativa del siglo XIX” *Boletín del Museo en Instituto Camón Aznar*, LXIII, 1996, págs. 107 y *Musas Trágicas (Pardo Bazán y las artes)* Lléida, Pagès Editors, 2002, p.200 ya alude al tapiz del *Triunfo de la Muerte* descrito en *La Sirena Negra*; existen otros estudios paralelos y relacionados en cierto modo con el tema que nos ocupa: Se trata de los trabajos de investigación de Amparo López Redondo en torno a un tapiz donado al Museo de Bellas Artes de la Coruña que sirvió de *leit motiv* para la muestra “*Speculum Humanae Vitae. Imagen de la muerte en los inicios de la Europa Moderna*” (Catálogo) Coord. PENAS TRUQUE, M^a Ángeles, La Coruña, Xunta de Galicia, 1997; o LÓPEZ REDONDO, Amparo “En torno al tapiz intitulado *Speculum Humanae Vitae* que fue de Doña Emilia Pardo Bazán” en *Espacio, Tiempo y Forma Serie VII, H^a del arte*, 1998, págs. 155-176.

macabra del repostero tiene su correspondencia íntima con su pasión malsana por *La Seca*, y preconiza, a su vez, el fatal accidente que truncará la corta existencia del hijo adoptivo;⁶⁰⁸ también de carácter alusivo es la escena en la cual unas mujerucas admiran la medalla de Juana de Arco que Trini luce a manera de gargantilla “*cercada de rubíes calibrés*”⁶⁰⁹ (Cap. XV, p. 518). Para Yolanda Latorre estos elementos artísticos, de potente contenido religioso además, se convierten en el soporte espiritual y estético, alusivo y simbólico que enmarcan los fundamentos principales de la novela, la muerte (el tapiz), el sacrificio (la medalla con la efigie de Juana de Arco, como prefiguración del sacrificio del niño Rafaelín, muerto accidentalmente) y la redención de Gaspar de Montenegro⁶¹⁰. Se advierte un espíritu refinado impregnado de un renovado concepto religioso, que desde las corrientes espiritualistas se asentaban en la narrativa desde finales del Ochocientos. Aunque persiste una moral católica y el desarrollo didáctico en aras de la transformación de Gaspar de Montenegro en un ser íntegro, la obra representa el arquetipo finisecular impregnado de cinismo artificioso e inmoralidad apenas contenida, tan del gusto de los personajes de Huysmans o d’Annunzio. Por ello, tiende a rezumar una afectación suntuosa que se colige en aquellos detalles y pormenores relacionados con el ámbito doméstico: la limpieza, el confort y la exquisitez en todos los actos de la vida cotidiana.

En esta pequeña joya literaria se descubren la evocación de los ejemplares castizos de dramática compostura, que refrescan los tipos femeninos pintados por Goya; Rita Quiñones es la silueta ya desmochada y de belleza ajada que luce la tragedia a través de ropas humildes y peinado hosco, como aquellas majas de aquelarre y pinturas negras; también los paradigmas eróticos que desde finales del Ochocientos se habían fraguado, así Miss Annie es una depurada silueta británica vestida de sport cuando la ocasión lo requiere, y de una belleza etérea y modernista en las ocasiones pertinentes; mujer-ninfa, sus ojos verdes, su tez nivosa y una expeditiva frialdad se avienen a la idea de la nueva Eva. Por último, la laxa tradición queda perfectamente pergeñada en las figuras de la hermana y la novia de Gaspar, Camila y Trini, respectivamente.

⁶⁰⁸ La crítica reseña la influencia en la novelista del pensamiento unamuniano, sin olvidar el paralelismo argumental existente entre *La Sirena Negra y Amor y pedagogía* (1902) en VILLANUEVA, Darío y GONZÁLES HERRÁN, José Manuel Opus cit. p. 16.

⁶⁰⁹ Calibré hace referencia a una técnica de engastar piedras preciosas de distinto tamaño, encajándose unas con otras- Técnica muy utilizada en la joyería Modernista y Art Decó

⁶¹⁰ LATORRE, Yolanda. Opus cit. p. 200

Los repertorios de indumentaria y moda femeninas son más escasos y menos descriptivos que en *Dulce Dueño* y se alejan de las riquezas cosmopolitas de *La Quimera*; no obstante, cumplen un papel bien relevante a la hora de guarnecer las características y singularidades personales de aquellas señoras que aparecen sucesivamente en la narración. El entorno cronológico es de inicios del Novecientos, la obra se publicó en 1908, un momento que marca la evolución del vestido hacia fórmulas más prácticas y naturales; la moda impone una silueta natural: los trajes satres, el *trotteur*; en el entorno urbano y para vestido de día las faldas se acortan y aparecen modalidades cómodas en Blusas, cuerpo, falda, y prendas de exterior o abrigo; sin embargo los trajes de noche conservan todos los elementos de sofisticación posibles elaborados con riquísimos tejidos y aplicaciones guarnecidas de encajes y bordados. Tampoco ha de olvidarse que paulatinamente la mujer va incorporándose a distintas variantes del mundo del ocio, del deporte, del automovilismo, hasta entonces muy limitado. El guardarropa femenino se incrementa con pantalones bombachos, blusas almidonadas de grandes mangas ahuecadas y faldas más cortas y ligeras, trajes de tennis, chaquetas de lana, etc., en distintos tejidos tales como sargas, algodones, piqué, tartán, Imagen de una mujer moderna encajada en la figura de la institutriz británica⁶¹¹ “...y se nos aparecía cuando menos lo pensábamos, vestida corto de franela tennis, gorra con insignias de algún club británico, palo de alpinista, y el pie cautivo, sin malicia aparente, en botitos recios y planos. Su figura moderna, atrevida, exótica, componía sobre el fondo de los pinos ancestrales, o al lado del caduco dolmen con barba de musgo.” (P. 496, Cap.XII)

“La franela blanca de su traje masculino, corto de brazo y pierna, es menos dulce de color que su nuca, descubierta, porque la gorra de hule recoge el pelo, no tanto que unos abuelos locos no diableen cerca del arranque de las espaldas...” (Cap.XIII, p. 500)

“El artefacto deportivo había venido de Vigo, la población europeizada más próxima a Portador; y nos sucedía encontrar en las carreteras a la joven,

⁶¹¹ En el mundo del diseño gráfico y la publicidad el icono femenino por excelencia que plasmaría a esta mujer vital, jovial y desinhibida será la *girl Gibson*, creación plástica de Charles D. Gibson (1867-1944), ver *Moda. Una historia del siglo XVIII al siglo XX. La colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto*. Taschen, 2000, p.p. 322-323

seductoramente masculinizada por los bombachos de paño café y leche, la media escocesa y la gorrilla de tela blanca...” (Cap. XIV, p. 507)

Plisados, fuelles, ruedos en forma de corola, incluso ya avanzada la década, faldas y vestidos *entravés*, o trabados ⁶¹²se contraponen a magníficos sombreros, configurando unos tipos muchas veces caricaturizados a través de la pluma y el dibujo.⁶¹³ En vestidos de noche marcaron hito aquellos de talle alto, rememorando los vetustos diseños del Imperio Napoleónico, adheridos al cuerpo femenino sin que faltasen volantes escarolados, o amplios pliegues a manera de flor o corola en la parte inferior de la falda. Los adornos o complementos se caracterizaron por su eclecticismo, aunque las notas de influjo japonés, oriental o los historicismos antiguos de inspiración bizantina tuvieron gran aceptación.⁶¹⁴ Quizás uno de los aspectos más significativos fuera el desarrollo de la línea blanca, la lencería realizada con telas de textura sublime (sedas y batistas). El corsé, cada vez mejor adaptado a la anatomía femenina, las faldas interiores o enaguas de riquísima elaboración, así como los pantalones y las medias de hilo de escocia o seda, pero casi siempre bordadas, acusan una gran evolución, primero, a su adecuado diseño para el cuerpo de la mujer, segundo, a la generalización en el mercado de estas prendas confeccionadas, y tercero a la impronta novedosa de muchas de ellas, por su diseño y/o por su color (aparece el color más o menos generalizado en las prendas íntimas).

La primera alusión a la indumentaria femenina realizada por el narrador, el protagonista Gaspar de Montenegro, es para Rita Quiñones, cuya presencia física le recuerda a las *históricas de Goya*: “*El modesto manto de granadina, negro manto de la enflaquecida faz, adquiere garbo de mantilla maja al rodear el crespo tejeroz que deja en sombra la frente*” (Cap. II, p. 414). Una vez más vuelve a encontrarla con su hijo y logra entablar amistad con ella; la mención a su pobreza se fundamenta en la enumeración de prendas externas en las cuales se evidencia esa penuria : “ *Sin manto,*

⁶¹² LAVER, James Opus cit. p. 226 y BOUCHER, François Opus cit. p. 390

⁶¹³ También la Condesa de Pardo Bazán aludió en *Sobre la moda* a los sombreros. Opus cit.291. De *mantillas y sombreros* ya escribió un delicioso artículo en *Nuevo Teatro Crítico*, Año II, nº 23, opus cit. p.p. 84-95, amén de una interesante varia periodística sobre el asunto en *la Ilustración Artística*. Y en cuanto a ilustraciones, no nos resistimos a reseñar los expresivos gouaches que Inocencio Medina Vera (1876-1918) realizó para el semanario ABC-Blanco y Negro, ver PÁEZ BURRUEZO, Martín *Inocencio Medina Vera 1876-1918*. (catálogo)Ayuntamiento de Murcia, 2001, p. 147

⁶¹⁴ Ver *La Quimera*, p. 493.

con pañoleta de linó y encaje, raída a fuerza de lavados, y dejando asomar por debajo de la falda de lana negra un pie combado, pequeño, era más marcada aún la semejanza con algunos de los inquietadores modelos del Sordo....Rita lleva sus acostumbrados trajes de lanilla negra, muy pobre, y como nota de lujo, un boa blanco de pluma que yo le he regalado” (Cap. II, p. p. 415 y 417) Apenas unos rasgos para definir el vestido urbano de las clases más humildes; porque no se trata de mostrar los aspectos castizos ni la indumentaria de raíz popular y vernácula de pintoresquismo regional, sino más bien de manifestar unas breves e intensas pinceladas, a través de la pobreza, de algunas piezas tradicionales de la moda española entreverada de fórmulas internacionales; así el boa o la boa se yuxtapone a pañoleta o mantos, tan característicos de nuestros paisajes peninsulares;⁶¹⁵ sin embargo Rita Quiñones ofrece su adscripción a los modelos femeninos marcados desde el decadentismo; es ésta un despojo de la naturaleza, una joven consumida por la enfermedad y por un turbio pasado, y no pertenece a ningún nivel o escala que la Pardo Bazán tan bien aquilató en su estudio acerca de la mujer española,⁶¹⁶ sino que es la sombra idealizada de ese *detritus* social tan frecuente en la marginal cotidianeidad de las grandes ciudades. En este personaje doña Emilia deja embastado un arquetipo femenino que desde los últimos decenios del siglo XIX se pergeña en la literatura y en las artes visuales y plásticas, la belleza ajada de la mujer enferma, tan interesante y cara a las tendencias del simbolismo y el decadentismo, al representar una peculiaridad de morbosa fascinación que hace a la fémina más intensa y espiritual. La enfermedad fusionaba el amor y la muerte y mostraba a la mujer frágil y atormentada, y en muchos aspectos, a merced del varón.⁶¹⁷ El vínculo de Rita al tapiz

⁶¹⁵ A este respecto he de mencionar la obra de PUIGGARI, José. *Monografía histórica e iconográfica del traje* (Barcelona, 1886) Opus cit. donde se expresa de manera contundente: “*La proliferación de las modas, ha destruido el individualismo de ellas en su parte más característica, que por largo tiempo dio a ciudades y pueblos un sello subjetivo, en consonancia con sus costumbres y modo de ser social. Sin embargo, hasta el segundo tercio de este siglo, las clases medias y aun las ricas españolas, señalaron no solo en la capa nacional, en los sombreros y cofias de hombres, sino en las mantillas de mujeres, pañuelos de cabeza y cuello, airosos guardapiés y otras redundancias...*” pp.265-266.

⁶¹⁶ Ver PARDO BAZÁN Emilia. *La mujer española y otros escritos* Ed. De G. Gómez Ferrer Morant Opus cit, p.p. 83 y ss.

⁶¹⁷ LÓPEZ FERNÁNDEZ, María. “*La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*”, La Balsa de la Medusa, Madrid 2006, págs. 72-78

macabro que aparece en la narración, no hace sino corroborar el concepto de belleza turbadora y corrupta, la belleza medusea que Mario Praz descubre en la historia de la literatura desde el Renacimiento hasta los albores del siglo XX.⁶¹⁸ Y no solo eso, esta novela entroncada con las tendencias simbolista y psicológica, pero aderezada de ciertos elementos casticistas y muy personales de la autora, rige de igual forma al determinar las modas y los caracteres; así desde el *dandy* rehabilitando al bohemio y culto proletario (representado en el preceptor Solís); sin olvidar los personajes femeninos, Rita Quiñones, como una imagen atormentada de los tipos raciales españoles; Camila y Trini, personificaciones de la mujer burguesa; y miss Annie, el prototipo de mujer moderna, de nueva Eva; mujer trabajadora, disciplinada, deportista, independiente; una crisálida de frágil belleza: “*La inglesa venía muy guapa, es justo reconocerlo; su pelo de luz, sencilla y hábilmente recogido, y su traje de lino gris, de corte original, exageraban su aire pudibundo y prerrafaelista; era una deslumbradora girl de cromo, de esas en cuya cara la rosa se disuelve en leche y el carmín se afina con transparencias de cristal. Olía bien- sin duda usufructúa los perfumes de Rafaelín- y, en suma, llegaba a tiempo,...*” (Cap.XVII, p.531)

Es el momento en el cual se había impuesto un estereotipo cristalizado en el Modernismo, pero que se fraguó desde la segunda mitad del ochocientos a través de la literatura y el arte prerrafaelista y el simbolismo, que desembocó en una realidad mucho más práctica, que convirtió a la mujer en protagonista activa de su propia vida. Como en tantas otras suyas, Emilia Pardo Bazán ha incorporado en *La Sirena Negra*, no solo un extraordinario repertorio de indumentaria femenina sino que ha recreado a través un laberíntico trasunto la conciencia moral y el espíritu artístico de una época. Las alusiones a modelos pictóricos (Goya/Rita Quiñones; El Greco/el *ayo* Solís o Murillo/Rafaelín) se integran al Modernismo y a las alusiones Prerafaelistas.

Novela simbolista y psicológica, no elude la idea de muerte y resurrección, ni por supuesto, rehúsa de una enrevesada, profunda y compleja religiosidad⁶¹⁹ Sin olvidar el peso específico de lo irracional y del romanticismo, *La Sirena Negra* responde a unos postulados que desde finales del siglo XVIII vinculan la tradición oral y la literatura

⁶¹⁸ PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* El Acantilado, Barcelona, 1999, págs. 65 y ss. Recopila el tema de la belleza femenina y su vinculación con la enfermedad y la muerte desde la literatura del siglo XVI, (Torcuato Tasso, Marlowe), hasta finales del siglo XIX.

⁶¹⁹ LATORRE, Yolanda *Musas Trágicas* Opus cit, p.p. 199-209

fantástica a la narrativa⁶²⁰. También está imbuida en muchos aspectos el espíritu de esta obra con las tendencias y corrientes espiritualistas finiseculares, desde el espiritismo hasta los fenómenos paranormales o la teosofía desarrolladas al margen, y a veces como consecuencia de positivismo científico, se percibe en la sociedad de fin de siglo, y sobre todo en ciertos ambientes intelectuales, un sincretismo religioso y ecléctico que va más allá de lo puramente anecdótico, y eso se percibe en la obra: *Aunque el espiritualismo que empapa la mayor parte de La sirena negra tenga un cariz francamente heterodoxo, la finalidad y orientación cristianas de la novela están implícitas de manera tan incuestionable como poco convincente en la conversión final del protagonista*⁶²¹

“Reconciliado enteramente con el espectro, le tendí los brazos...”⁶²²

11.3. DULCE DUEÑO

Escrita en 1911, *Dulce Dueño* es la última de sus grandes novelas y en ella imperan como en muchas de sus obras, dos tendencias contrapuestas; de una parte, la espiritualidad y trascendencia religiosa, de otra, sentimientos vinculados a los placeres de la vida y al hedonismo, al brillo y prestigio social, a todos aquellos goces que en definitiva ataron a su autora “... fuertemente a un mundo y a una vida de la que ha apurado todos los frutos.”⁶²³ El punto de partida es un preámbulo donde el magistral Carranza relata la hagiografía de Santa Catalina de Alejandría a Lina Mascareñas (esa extravagante joya, protagonista de esta novela, “Dulce Dueño”) y a Don Antón de la Polilla; como a su homónima alejandrina, Lina Mascareñas es una mujer inteligente y de gusto exquisito, pero relegada durante años a una solitaria existencia aburrida y

⁶²⁰ SOTELO VÁZQUEZ, Marisa “La Sirena Negra de Emilia Pardo Bazán y la estética finisecular” *Romanticismo y fin de siglo. Actas del Simposium sobre Romanticismo y fin de siglo*. Palma de Mallorca, 1990 p. 425

⁶²¹ FRAGA FERNÁNDEZ CUEVAS, M^a Jesús “La huella de lo esotérico en la novela La Sirena Negra, de Emilia Pardo Bazán” *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* Universidad Complutense de Madrid, Vol. 28, 2010, p. 24

⁶²² “Reconciliación” (1895) en *Cuentos Sacroprofanos*. Biblioteca Virtual, 2006, págs. 73-75.

⁶²³ MAYORAL, Marina. Introducción a *Dulce Dueño* Editorial Castalia, Madrid, 1989, p. 31.

tonta, tal y como ella describe, para a renglón seguido rectificar “lo malo fue que me dieron un puñado de alpiste y las obligaciones de señorita decente. Arrinconada, solo pude vegetar...-Rectifico otra vez: he vegetado mi cuerpo; que mi espíritu, ¡buenas panzadas de vida imaginativa se ha dado! “ (Cap. II, p.109)-

Heredera de una más que considerable fortuna, y arrojada también la venda al descubrir su verdadero y oculto linaje, decide buscar el amor que ella misma considera recóndito e inalcanzable, ella que siempre ha vivido a la sombra de una falacia y envuelta en angostos y parcos sentimientos”...*Un amor que yo crease y que ninguno supiese; un amor blanco y dorado como la flor misma...¿Y hacia quién?” (Cap.III, p.149-150).* No renunciará a encontrar el amor, y para ello irá conociendo paulatinamente a sus *procos*, sus pretendientes. A éstos los irá rechazando, aun cuando se ilusione con alguno, aunque siempre prevalecerá la desilusión del amor terrenal, un amor que ella determina con prejuicios moralistas y del que rehúye con asco. Cada uno de sus *procos*, de sus pretendientes, representa un tipo varonil en concordancia con una definida relación: la intelectual, el amor sensual y la basada en el poder. Tras su decepción paulatina, su vida alcanzará la total plenitud cuando encuentre el amor ideal en una exaltada entrega a Cristo, aquel que desde entonces será su *Dulce Dueño*.

Lina es una mujer que alcanza la plenitud cuando decide optar por la vía espiritual, pero esa determinación había acabado con una existencia basada en la búsqueda; su ascendencia, su origen nebuloso, la infancia vivida casi apartada de la sociedad y una vida casi miserable, la convierten en una mujer contradictoria aunque fuerte. El ser la heredera de una *tía* a la que casi no conoce, pero a la cual se hallaría fuertemente enlazada por vínculos inconfesables, supone su afianzamiento y prestigio ante la sociedad y, sobre todo, su autoafirmación como mujer, si no hermosa, sí consciente de su atractivo. El alto concepto de su persona y un sentido exquisito del gusto, la llevan a involucrase en lujosos atavíos, a procurarse los mejores perfumes y a hacer de su aseo cotidiano un espléndido ritual.

El sentido estético de la protagonista se advierte en el siguiente pasaje: “*Todas las noches, a solas, encerrada en mis habitaciones, me doy una fiesta a mí misma. Me despojo de los crespones, visto trajes exquisitos, de color, y me prendo joyas. He hecho transformar y aumentar, a mi capricho, las de doña Catalina. Libres de sus pesadas monturas, ahora los brillantes y las esmeraldas son flores de ensueño o pájaros de extraño plumaje...Antes de todo, he entrado en el baño, preparado por mí, y en el cual*

he vertido a puñados las pastas suaves de almendra, los espumosos afrechos, y a chorros los perfumes, todo lo que el cuerpo gusta de absorber entre la tibia dulzura del agua.”(II:III, 127)

Su sensualidad quedará pertrechada a través de alusiones a determinadas prendas de vestir o complementos, guantes sobre todo. La exaltación a su propia persona se determinará en largos párrafos donde menudearán los detalles más íntimos de su arreglo personal: “*Descanso breves minutos. En seguida procedo al examen detenido de mi cuerpo y rostro, planteándome por centésima vez el gran problema femenino: ¿Soy o no soy hermosa?*”(p.127).

Paso a paso, Lina irá desmenuzando su interior, su sentido estético, al enumerar su atavío, en el cual predominan las texturas cálidas y frágiles, los tejidos exquisitos que imperaron en los primeros años del siglo XX siguiendo las pautas del Art Nouveau: “*Y pruebo más trajes; uno azul, del azul de los lagos, bordado de verdes chispas de cristal y largas cintas de seda crespada, y otro blanco, en que se desflecan orlas de cisne, y otro del tono leonado de las pieles fulvas, transparente, bajo el cual se trasluce un forro de seda naranja, azafranoso...Y me sonrío, y entreabro abanicos, y juego a prenderme flores, y vierto por el suelo esencias,...*” (Cap. II:III,p. 132)

En los sucesivos capítulos, la protagonista incide en su aspecto, en la riqueza y modernidad de sus vestidos y adornos, tanto los exhibidos en sociedad como aquellas prendas disfrutadas en la intimidad del hogar. Un hedonismo triunfante se respira en esas alusiones a los modistas parisinos, a los guantes perfumados, al vestido y al tocado de importación, al crespón de china o al encaje Chantilly: “*Yo no me presenté hasta un cuarto de hora antes de la señalada, vestida de gasa negra con golpes de azabache, mangas hasta el codo y canesú calado y las manos, cuidadísimas, endiamantadas, sin una piedra de color*” (p. 167). Tras sucesivos fracasos sentimentales, Lina Mascareñas cambia de registros de forma muy convencional y poco convincente, decantándose por la vida espiritual, por un *Dulce Dueño* al que consagraría el resto de su vida.

Es una obra ecléctica donde el sentido moralista de la narración cede paso a un gusto casi enfermizo en describir la belleza y la suntuosidad de joyas, vestidos y objetos artísticos. Y será el primero de estos objetos hermosos, un rico medallón que representa

a Santa Catalina de Alejandría,⁶²⁴ un revelador trasunto sobre el que se asienta la posterior historia de Lina. Ésta se va definiendo a lo largo de la narración como una mujer culta, una diletante decadentista, cuya vida ha de convertir en una sinfonía plagada de objetos y cosas hermosas; es ella la que manipulará todo su entorno más íntimo en aras de conformar una belleza tangible y sublime “... *soy de las mujeres de engarce. Lo que me rodea, si es hermoso, conspira a mi favor. El misterio de mi alma se entrevé en mi adorno y mi atavío...*” (Cap. II:III,p. 130). Pero Lina, como su homónima, es una mujer autosuficiente, vive aislada en su torre de marfil porque así lo ha deseado; su relación con el mundo es casi nula; un par de ancianos que desde niña la tratan, una reducida servidumbre y la presencia tardía de un abogado y valedor de sus intereses tras recibir la herencia de su tía; por lo demás, Lina Mascareñas posee un escaso contacto con otras personas, sin embargo ese aislamiento es una prefiguración de aquello que será su vida venidera. La llegada y la anulación sucesiva de los procos, confirmarán el íntegro individualismo de una mujer que decide consagrarse al amor de Dios y de los demás, una mujer que desde su reclusión en un albergue para enfermos mentales, halla la libertad extrema y sin condiciones. Comparada al personaje des Esseintes de *A Rèbours* (Huyssmans, 1884) nuestra protagonista goza con todo aquello que enerva sus sentidos: baños perfumados, ligeros y vaporosos tejidos, vestido de formas pulcras y corte elegante, peinados gráciles, pero sobretodo, disfruta intensamente con las joyas. Heredera de un rico patrimonio, se mueve como pez en el agua proponiendo nuevas formas y monturas para las pesadas y vetustas preseas de su tía. .” *Dejo a arreglar en la calle de la Paz las pocas joyas anticuadas de doña Catalina Mascareñas que no transformé en Madrid, para que me hagan cuquerías estilo María Antonieta o modernisterías originales.*” (Cap. VI: III, p. 230). Todo aquello relacionado con el exorno y la belleza femenina, se disputará un lugar preferente, pero será la perla el aderezo que simbolice el absoluto de perfección estética (y hasta espiritual): “*Lo primero que encuentro es el estuche, forrado de felpa rosa, en forma de garganta y escote de mujer, donde se escalona el collar de cinco hilos. Me lo pruebo, temblorosa, sobre el negro de la blusa; lo acaricio; trabajo me cuesta*

⁶²⁴ Es un medallón que representa a la santa. Esmaltes y piedras ricas componen esta refinada obra de orfebrería del siglo XV; idéntica a otra reseñada en *La Quimera*, propiedad de la casa Solar de Fierro, y de factura similar a la mencionada por la autora en el “Cuadro religioso”, propiedad de los Condes de Munter. De parecidas características a la conservada en el Museo Lázaro Galdiano. MAYORAL, Marina, Opus cit. p.p. 32-41

quitármelo. ¡Ah! Al acostarme, haremos otra prueba más convincente...” (Cap. II:II,p-p-120-121). Si el hilo conductor es la busca del amor perfecto, el paralelismo entre Lina Mascareñas y Santa Catalina de Alejandría se adivina a través de la soberbia, de unas personalidades autosuficientes, como un reconocimiento evidente de la superioridad femenina a través de su madurez intelectual, de su independencia económica y de un perspicaz espíritu cultivado; rodeadas de belleza y riqueza, ambas aspiran a ser devoradas por un amor absoluto y envolvente,⁶²⁵ lo cual indica una yuxtaposición de importantes elementos estéticos y argumentales donde también se reinscribe, por una parte, una visión de lo femenino bajo un prisma moralista, y por otra, un aliño finisecular con sus correspondientes toques modernistas, exquisiteces descriptivas donde lo matérico alcanza cotas sublimes. Esta Mascareñas, pese a no resultar del todo convincente⁶²⁶ aborda desde la intimidad todo su caudal sensitivo, construyéndose como una verdadera obra de arte, como un objeto artístico acoplando naturaleza y artificio, vida y obra de arte.⁶²⁷ Es Lina al final de la novela una fanática, una desequilibrada, una mística poco convincente, según Mayoral, pero a lo largo de la narración despliega una seductora imagen definida *por obra y gracia de la moda convertida en marco que (le) sirve de ornamento y realce*⁶²⁸.

La protagonista constituye una personalidad entroncada con otras féminas de la escritora, la Clara Ayamonte y la Espina Porcel, ambas de *La Quimera*, sin olvidar ciertas concomitancias con algunas de las protagonistas de *Femeninas* de Valle Inclán o *Del jardín del amor* de Llanas Aguilaniedo.⁶²⁹

⁶²⁵ CHARNON-DEUTS, Lou. “Tenía corazón”, “Dulce dueño” de Emilia Pardo Bazán. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura CLXXXII, 719 mayo-junio 331(2006)

⁶²⁶ MAYORAL, Marina. De “Insolación” a “Dulce dueño”: notas sobre el erotismo en la obra de Emilia Pardo Bazán Eros Literario, Madrid, Universidad Complutense, 1989, p.136

⁶²⁷ LATORRE, Yolanda. *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Opus cit, p. p.117-119 y EZAMA GIL, ÁNGELES “La mujer objeto estético: figuraciones del marco en “Dulce dueño” de Emilia Pardo Bazán” *Lectora, heroína, autora. (La mujer en la literatura española del siglo XIX) III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*. Barcelona, octubre de 2002. Barcelona PPU, 2005. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pág.1.

⁶²⁸ EZAMA GIL, Ángeles Opus cit. p.2

⁶²⁹ Su protagonista, M^a de los Ángeles, siguiendo a Ezama Gil, es una muy poco convencional mujer definida así misma como objeto estético delimitado por la moda. Opus cit p.1.

Las referencias a la indumentaria, a joyas, perfumes y afeites, reseñando todo un amplio repertorio de texturas, tonos, matices y policromías, sin olvidar la utilización de una terminología conveniente y especializada, como no podría ser de otro modo, confirman el interés que Pardo Bazán mantuvo por la moda; un interés basado en el conocimiento profundo de todos sus resortes, en el disfrute y valoración de todos los entresijos del exorno femenino y en la preocupación, focalizada en su protagonista, por un fenómeno estético que ya a inicios del Novecientos se había convertido en una manifestación cultural de carácter social. La moda como arte, o al menos como hecho artístico ya lo referencia la misma Pardo Bazán en algunos de sus artículos, donde no duda en considerar la moda *un asunto que parece frívolo y no lo es tanto...*,⁶³⁰ y en la cual se acrisolan las grandes tendencias artísticas del momento; concedora de los ya grandes nombres de la alta costura, no duda en adscribirles los correspondientes préstamos de tal o cual tendencia sabiamente aplicados a la vestimenta, y así por ejemplo, el bizantinismo decorativo y el naturalismo idealista cultivado por la pintura del momento, apunta la Condesa, inspirarían a los Redfern, Doucet o Worth ⁶³¹

“Labrada la fácil arquitectura de mi moño, de mi tupé sombrío que avanza sobre los ojos haciendo de su expresión un enigma, clavo en él un ave de pedrería, unas espigas que radian diamantes alrededor de mi cabeza, o dos audaces plumas de pavo real que divergen y me flechan de esmeraldas, o un mercurio de roca antigua, cuyas alas picantes dan a la testa la inquietud del vuelo. El traje, sin faralaes, adherido, recamado, cae como veste solemne hasta cubrir enteramente los pies, derramándose en rebordes artísticamente severos sobre la alfombra. Es el peso de sus bordados bizantinos, de oros rojos, verdosos, apagados, sonrosados, lo que produce esa línea de mosaico de Rávena o miniatura de misal. Sobre el lujo a la vez violento y sobrio del traje, y realzando su curiosidad, la salida de teatro, también pesada, descende arrastrada por sus flecos de irisado vidrio y sus rebordaduras complicadas, de matices sabiamente combinados. De mi cuello penden los hilos de perlas, que he dispuesto a mi manera y que bajan hasta la cintura. Ninguna otra joya, excepto las sortijas, enormes, en los pulidos dedos. Los dedos de mis manos- y hasta los de mis pies- son para mí

⁶³⁰ PARDO BAZÁN Emilia *Sobre la moda* en *La mujer española y otros escritos* Opus cit, p.289. Otros artículos citados por Ángeles Ezama son aquellos dedicados a la Exposición Universal de París de 1889, y otros, entre los que destaca “trapos, moños y perendengues” en *Por Francia y Alemania (Crónicas de la Exposición)* Madrid, La España Editorial, s.a. pp.49-50.

⁶³¹ EZAMA GIL, Ángeles Opus cit. p. 4

objetos de un antiguo culto. En mis escaseces de Alcalá , ¡cuántos sacrificios para no deshonrarme las manecitas!. Uso perpetuo de guantes de algodón en las faenas caseras, y derroche de una pasta para suavizar y adobar la piel. Ahora, abuso de los estuches atestados de cachivaches de plata con mis cifras, de las infinitas limas, las tijeras de todas las formas y curvaturas, los bruñidores y pinzas, los botes de cincelada tapa que contienen mudas y blandurillas para acentuar lo rosado de mis uñas, y conservar la sedosidad de mi piel.” (Cap.II:III, p.p.128-129).

En *Dulce Dueño* solamente se describe la moda destinada a una mujer de elevado nivel social; una moda elegante, pergeñada de improntas internacionales, incorporando elementos inauditos y originales respecto a la moda burguesa de raíz tradicional, y donde no tienen cabida los anticuados ajuares: “(Sobre la chimenea) *hay otro lienzo, doña Catalina, jamona, vestida de raso azul oscuro, escotada muy peripuesta. Yo la conocí ya decadente...Lleva un estupendo aderezo de perlas como garbanzos y brillantes como habas; aderezo que me impulsa a abrir los armarios inmediatamente. En el primero, ropa blanca en hoja; mucha, muy rica, sin gracia. La lingerie elegante no debe de ser así...Mantillas de blonda, abanicos, chales de Manila, pieles, frascos enteros de esencia, cajas de sombreros. En el segundo....un deslumbramiento de plata repujada y sin repujar...En el tercero. Muchos estuches, muchas cajas. Lo saco todo y lo extiendo sobre la mesa, ante el sofá. Me siento Una ligera fiebre enrojece mis mejillas; me late aprisa el corazón ¡Las joyas! La ilusión de tantas mujeres...*” (Cap. II:II,p-p-120-121).

Tras un pasado anodino, oculto para el lector, una inesperada heredad que proviene de una lejana tía, aunque lazos sospechosos la vinculan a ella, revelan a la nueva Catalina Mascareñas, como una nueva mujer, la mujer nueva, la Eva de tufo cosmopolita y ultramontano; una artificiosa y cultivada mujer en cuanto a la relación que mantiene consigo misma y con las escasas personas que la rodean. La moda como apariencia de aquello que uno desea mostrar a los demás, se convierte en la cuerda poderosa que va atando todos los anhelos de Lina. Su cuerpo, de una naturaleza sencilla, se convierte en silueta de diva: “*Empiezo a vestir mi desnudez, y cada prenda me consuela y me reanima. La camisa, casi toda entredoses, nuba mis formas prestándolas vaporoso misterio, y haciendo salir los brazos de entre la espuma, mucho más gentiles que los brazos forzudos de la Palas lancera. Al jugar el calado de sedosas transparencias sobre el tobillo menudo de española que poseo, me figuro que es*

imposible acordarse de la extremidad inferior de la Cazadora. El corsé de raso mate, bordado, guarnecido de Valenciennes, se adapta a mi torso, ciñe y recoge mi vientre pequeño, emplaza mis senos vírgenes, y más abajo, la falda de surá complica sus adornos ligeros, ricos sin parecerlo, y diseña la silueta de la flor de la datura, arriba hinchado capullo, abajo despliegue de una campana ondulante. Sospecho que no hay razón para deplorar que el tronco de la Dea de Milo parezca, a mi lado, el de un fuerte púgil.” (Cap. II:III, p. 128) Casi como una cadencia musical, la protagonista viste su cuerpo, reviste su desnudez de manera sensual. La ropa blanca, las prendas interiores femeninas están realizadas con tejidos resplandecientes guarnecidos por encaje, casi son, parafraseando a la autora, copos de blanquísima nieve tallados;⁶³² se ciñe el corsé, emblema de la toilette femenina, enriquecido con encaje Valenciennes, justo el idóneo para esa segunda piel; viste sus ligeras ropas de seda donde se adivinan las siluetas de faldas acampanadas, abiertas en el ruedo a la manera de corolas espectaculares, de profundos y escarolados pliegues y ondulaciones. Se trata de un perfil de falda que se desarrolla a partir de los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, una vez que el polisón va cediendo lugar a una silueta más acorde con la propia naturaleza del cuerpo femenino. Worth será quien dentro de la alta costura imponga esta nueva línea, seguido muy de cerca por Mme Paquin o Doucet; un cuerpo femenino que paulatinamente irá desarrollando una silueta en S, emulando los tallos vegetales del Art Nouveau, para en pocos años decantarse hacia una figura más natural, en la cual el corsé ha perdido en parte la guerra, emergiendo una indumentaria de inspiración clásica, de talle alto, drapeados y veladuras de dobles faldas, como renovados himationes. Llega entonces el momento de Paul Poiret, Lanvin o las Hermanas Callot, sin olvidar la presencia (deslumbrante y solitaria) de Fortuny Madrazo. Bien sabía doña Emilia los resortes de la alta costura; en *La Quimera* hace un alarde de conocimientos extraordinarios que glosa con exactitud de doctora; los creadores celebérrimos, los mejores, los *demodés*, aquello que en moda e indumentaria se considera de mal estilo o *mauvais genre*, tal y

⁶³² Admiradora del encaje, en su artículo “*La exposición de trabajos de la mujer*” publicado en *Nuevo Teatro Crítico*, año III, nº 27, marzo de 1893, p. p.142-156 y recogido en *La mujer española y otros escritos* Opus cit. p.233-239, doña Emilia alude a los distintos trabajos y productos realizados por la mujer con que concurrió España a la Exposición de Chicago de 1892. Y son las labores de encaje, las blondas catalanas y granadinas, los Chantillys españoles, aquellos para aplicar a la ropa blanca, tales como el *Valenciennes* y otros; para la Pardo Bazán el encaje verdadero, realizado a mano, se cuenta entre las obras de arte...p. 237.

como ella lo define; en fin, todo un prodigio de elementos descriptivos cuya culminación es el retrato, tan naturalista, de unas jóvenes desfilando en una casa de alta costura. Pues bien, perfectamente sabía la Pardo Bazán que era factible encargar a París la correspondiente toilette, con solo enviar las señas y medidas, así como las características de la dama: “...*Las gasas y los tisúes, cortados por maestra tijera, con desprecio de la utilidad, con exquisita inteligencia de lo que es el cuerpo femenino, el mío sobretodo- he enviado al gran modisto mi fotografía y mi descripción- me realzan como la montura a la piedra preciosa*”(Cap. II:III, p.p.130-131

En escasas ocasiones se indica de forma explícita al mundo de la moda como causa y efecto de prestigio social, como maridaje entre elegancia y firma reputada, y es cuando Lina entabla relaciones con una distinguida y trasnochada aristócrata “... *se presenta, ágil y airosa y envelada la cara de tules, a fin de disimular y suavizar el estrago que los años han ejercido, impíos, en su belleza célebre. Los rasgos permanecen aún, bajo el estuco; el pie es curvo, la mano elegante al través de la Suecia; el busto, atrevido, obedece a la obra maestra del corsé; y en su maceramiento de sesentona, persiste una gracia arrogante que yo desearía imitar*” (VI:III, 226). Es en otra ocasión precisamente, ya más íntimas, cuando no de manera velada sino como si de un precioso lienzo o una exquisita porcelana se tratase, el ojo avizor de la dama alude a la factura, al distintivo del vestuario elegante de nuestra protagonista: “*Después, salen a plaza los trajes. Mi atavío gris, de alivio, mi sombrero, sobre el cual vuela un ave de alas atrevidas, ave imposible, construida con plumas de finísima batista, enrizada no sé cómo y salpicada de rocío diamantesco, mis hilos de perlas magníficas, redondas; los detalles de mi adorno fijan la experta atención de la duquesa. Me encuentra a la altura; lo que llevo es impecable*

-¿Quién la viste?

Pronuncio negligentemente el nombre del modisto

-¡Ah...!-*la exclamación es un poema-.Claro, ese habrá de ser...Pero el bocado es carito...*” (Cap.VI:III, p. 227)

Los detalles, los pequeños adminículos, tan cercanos al confort y la limpieza contemporánea se advierte en el cuidado de manos y pies, engarce y marco de la suntuosidad. Una naturaleza doblada al aseo y cuidada sin descuido de la conservación de cutis y cabello como reclamo y constatación de una personalidad transparente y

nívea: *Y seda calada en mis pies, que la manicura ha suavizado y limado como si fuesen manos.*” (Cap. IV:I, p.177)

“Patullo en la prosa parisiense. Manicuras, peluqueros, modistas, reyes del trapo, maniqués vivientes, desfilan en actitudes afectadas. Mis uñas son conchitas que ha pulido el mar. Mi peinado se espiritualiza. Mi calzado se refina. .” (Cap.VI:III, p.230).

Excepcional es el resultado, insólita la imagen confeccionada por ella misma, aunque ella misma apunta la homogenización de la moda que iguala y define una única imagen, un único estilo, según los tiempos *“Mi figura es una de tantas como la moda actual, artísticamente pérfida y reveladora, troquela en sus moldes. Tiene trazos graciosos, y la tela, al ajustarse estrechamente a caderas y muslos, marca líneas de inflexión gentil; pero lo mismo les sucede a casi todas las que se visten de este modo, a menos que sean cincuentonas, o su estructura se base en el tocino o la cecina...”* (Cap. II:III, p.130).

A tenor de la reflexión de Lina, la Condesa de Pardo Bazán en sus cavilaciones acerca de la moda mencionaba la nivelación casi absoluta del modo de vestir que amargaba a Europa, *introduciendo en las diversas clases sociales fermentos de inquietud y corrupción.*⁶³³ Una observación dirigida a la democratización de la moda, pero que también atañe a ese igualitarismo existente incluso en las *elites* sociales y que, de alguna manera, podía paliarse a través de la originalidad o la extravagancia. Y esa singularidad, casi excéntrica, se advierte en la pasión de Lina por las gemas preciosas: *“Qué redondas, qué oriente, qué igualdad la de estas perlas...Hay una diadema de hojas de hiedra, de brillantes; hay el soberbio aderezo del retrato; hay brazaletes, medallones, broches, sortijas, sin hablar de rosarios, relicarios de oro y pendientes colgantes. ¡Las joyas! Piel virginal de la perla; terciopelosa sombra de la esmeralda; fuego infernal del rubí; cielo nocturno del zafiro...¡qué hermosos sois!* (Cap.II:II,p. 121) Una hermosura que viene aparejada con otros aditamentos y cuya finalidad será pulir y ponderar a la mujer que gozará de ese amor ideal: *Las perlas nacaran mi tez. Los rubíes, saltando en mis orejas, prestan un reflejo ardiente a mis labios.Mi pie no es mi pie, es mi calzado, traído por un hada para que me lo calce un príncipe. Mi mano es mi guante, de Suecia flexible, mis sortijas imperiales, mis pastas olorosas. Toda yo quiero ser lo quintaesenciado, lo superior...Voluntad antigua, que en mi primera juventud era sueño, y ahora, en mi estío, bien puede convertirse en realidad. Para mí*

⁶³³ Opus cit. pág.289.

ha de aparecer el amor cortado a mi medida, el dueño extraordinario, superior a la turba que va a asediarme...” (Cap. II:III, p.p.130-131) Y como fenómeno de alquitarar se aprecia en la narración un claro contraste entre la indumentaria utilizada en sociedad, donde el sello del luto imprime una severa elegancia “*Voy ataviada sin pretensiones ningunas, pero mi toca negra es parisiense, mi sotana de casimir, del gran modisto, mi luto una apoteosis. Mi bolsita de cuero negro luce inicial de chispas*” (Cap. II:IV,p.134) y las delicadas preesas lucidas en la solitaria intimidad “*Me extiendo en la meridiana, enhebrándome en una bata de liberty blanco y encajes...*” (Cap.II:III, 127)⁶³⁴ Por último, la oposición entre esta moda estética o suntuosa (“*Miraba con interés la orilla flotante de mi traje de interior, de crespón de la China, bordado de seda floja, y guarnecido de Chantilly. Había relajado ya bastante la severidad de mi luto*” (Cap.III:II,p. 157) y otra, más racional y aburguesada y práctica queda patente en algunos párrafos donde se incluyen trajes de visita, atuendo deportivo: “*Yo no me presenté hasta un cuarto de hora antes de la señalada, vestida de gasa negra con golpes de azabache, mangas hasta el codo y canesú calado, y las manos, cuidadísimas, endiamantadas, sin una piedra de color*” (Cap. III:IV, p.167)

“*Arrebujada en mis encajes antiguos avivados con lazos de colores nuevos, de blanda y fofa cinta liberty; mientras Maggie, silenciosa, dispone mi baño y coloca en orden la ropa que he de ponerme para bajar a almorzar, mis atavíos de turista, mis faldas cortas de sarga o franela tennis, mis blusas camisero de picante airecillo masculino, mi calzado a lo yankee..*” (Cap.VI:VI,p 250);para al final de la novela aparecer Lina vestida ya de una forma sencilla, alejada de toda vanidad, con el atuendo común de las clases burguesas, de la dama urbana, sin un ápice de primor, pero correspondiendo a la realidad de su época: “*Salí de Madrid dos semanas después, al anochecer, con una maleta vieja por todo equipaje. Llevaba puesto lo más sencillo que encontré en mi guardarropa: traje sastre, de sarga, abrigo de paño color café con leche. Ni guantes, ni sombrero. Un velillo resguardaba mi cabeza y mi faz, ya deshinchada, en que sólo la mella del diente recordaba el suceso*” (Cap.VII:III, p.273)

⁶³⁴ EZAMA GIL, Ángeles. Opus cit p. 4 Cita también esta autora la importancia de otros elementos afines a la indumentaria tales como los sombreros, las joyas, por supuesto, y otros complementos aludiendo a la interesante obra sobre la moda de J.M. Gómez Carrillo. Para éste los complementos tenían más importancia que faldas y corpiños.

El temperamento de Lina Mascareñas se nos ofrece imperante y caprichoso “*Me gusta Catalina Alejandrina.-Lacónica, la enlutada parpadeó, alisando su negro gaspar, que le ensombrecía y entintaba las pupilas*” (Cap.I, p.53), también hedonista y sensual: “*Refresco mi tez, mi peinado, mi traje. Me mudo la tira blanca del cuello. Renuevo los guantes, de Suecia flexible. Atiranto mis medias de seda, transparentes, no caladas (lo calado, para viaje, es mauvais genre). Y bien hice, porque al detenerse el tren y precipitarse el primo José María a darme la mano para bajar, su mirada va directa, no a mi cara, sino al pie que adelanto, al tobillo delicado, redondo,*” (Cap.IV:II, p.181) pero ante todo es una carísima heroína de la literatura española. A través de ella, conocemos la presencia del cosmopolitismo y estilo de vida europeo en algunos estratos de la sociedad española, sin olvidar la imagen de frescura y de nueva mujer que proyecta.

Si exceptuamos algunas obras de Benito Pérez Galdós, *La de Bringas* o *Fortunata...*, escritas en la década de los 70, no existen en el repertorio narrativo español obras que avalen de una manera tan explícita la temática de la moda como las tres últimas novelas de la Pardo Bazán. En ellas también son frecuentes la fusión entre el gusto estético por el entorno femenino, y una refinada incursión al mundo de las artes bajo cualquier apariencia. Las exploraciones en las bellas artes, desde las artes decorativas a la pintura o a la música, pero sobretodo en la pintura, conforman una narrativa preciosista que la arrima a los parámetros del modernismo, expresado a través de las diferentes transposiciones artísticas realizadas bajo los efectos de una sólida madurez literaria que denota un absoluto control documental, de experto coleccionista;⁶³⁵ También un cierto apego al producto notable, a la manufactura artesanal (por cierto, pensamiento este muy arraigado en las *elites* intelectuales europeas de finales de siglo). Y es que en estas tres novelas la moda en cualquiera de sus acepciones se inserta en unas complejas personalidades femeninas, aflorando los arquetipos de la decadencia cosmopolita y de ese refinamiento diletante que la autora supo imprimir en muchos de sus personajes –verbigracia, la Espina Porcel de *La Quimera*, una caprichosa vampira ultramodernista exquisitamente vestida y envuelta en los paraísos artificiales de la morfina, o su antípoda, Clara Ayamonte, que deriva hacia una aquilatada espiritualidad; y la Catalina Mascareñas de *Dulce Dueño*, atiborrada de

⁶³⁵ LATORRE, Yolanda. Opus cit. pp.33 y ss.

trasnochada sensualidad derivada hacia el misticismo,⁶³⁶ y otros tantos personajes femeninos de la *Sirena Negra* donde se combinan los clichés de la *femme fatal* y los estereotipos de la *Nueva Eva*. Lina Mascareñas encarna la yuxtaposición entre el diletantismo enfermizo del protagonista de *El Placer* (d'Annunzio, 1893) o de *À Rebours* (Huysmans, 1884) y la excéntrica heroína feminista⁶³⁷. Simplemente loca, su vida ha oscilado siempre entre un desaforado esteticismo y un misticismo impostado.

11.4. VARIA PERIODÍSTICA Y MODA.

Nuestra autora se revela como una profunda conocedora del ámbito femenino en toda su extensión; así, deshoja con espíritu crítico las diferentes arquetipos de la mujer española,⁶³⁸ el papel de la mujer en la sociedad de su tiempo, el de la mujer en el ámbito de la cultura o del trabajo, en la esfera de la vida privada y la vida pública..., y desde luego, el fenómeno de la mujer y la moda del cual ella hizo alarde en numerosas publicaciones periódicas y artículos relacionándose en muchas ocasiones sus crónicas con los entonces tan en boga comentaristas de sociedad al arrogarse ella misma como *salonnière*. Desde *La Ilustración artística* (“La vida contemporánea”) a *La Nación* (“Crónicas de España”), desde la *Crónica de Madrid* a *La Nouvelle Revue Internationale*,⁶³⁹ la escritora despliega una versatilidad extraordinaria en esta disciplina, donde las referencias y opiniones sobre personajes de la realeza o de la vida intelectual, política, literaria o social del ámbito nacional e internacional, desde la historia, la antropología, la medicina, la gastronomía o el deporte -el sport- acumulan

⁶³⁶ LATORRE, Yolanda. “decadentes y diletantes: la mujer en la última Pardo Bazán” en Opus cit p.p.195-202

⁶³⁷ POZO GARCÍA, Alba “Quiero ser santa: misticismo y decadencia en Dulce Dueño de Emilia Pardo Bazán” *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica* (edición de Sonia Boades, Félix E. Chávez, Daniel García Vicens). Barcelona, 2012, p.p.261-282

⁶³⁸ Ver PARDO BAZÁN, Emilia. *La mujer española y otros escritos*. Edición de Guadalupe Gómez-Ferrer, Opus cit. p.p. 83-116

⁶³⁹ LATORRE, Yolanda. “decadentes y diletantes: la mujer en la última Pardo Bazán” Opus cit. p.p. 200-202

EZAMA GIL. Ángeles. “Emilia Pardo Bazán revistera de salones. Datos para una historia de la crónica de sociedad” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. UCM, 2007, Revista digital cuatrimestral, nº 37, noviembre de 2007, año XII.

tan ejercitada enjundia desde el análisis oportuno y la inteligencia clarividente que aún hoy resultan novedosas; por no decir de aquellas más superficiales y veleidosas, tales como las tertulias de la aristocracia, las veladas y *soirées*, los bailes, los espectáculos de moda..., temas todos ellos manejados desde la observación con impecable estilo: “*No sé quién ha dicho con escasa galantería, que las mujeres no tienen el pensamiento en la cabeza, sino en el sombrero. Quizá para acrecentar la extensión y altura de sus pensamientos, las mujeres han dado tal desarrollo a la prenda más inútil y estorbosa de cuantas usan, reduciendo en cambio las demás a la última expresión,... Un traje de hoy es una cáscara de cebolla, un poco de aire tejido, un papel de seda, una envoltura transparente de crisálida. Debajo de él, nada: el cuerpo*” (“La vida contemporánea” en *La Ilustración Artística* Año XVIII, 7 de junio de 1909, N° 1432).

Sus incursiones en el mundo de la moda como reputada columnista no se ciernen en las frivolidades de lo externo, sino que siempre su espíritu crítico va más allá del mero conocimiento de *couturiers* o grandes nombres del ramo o en la enumeración de elementos suntuosos, incurriendo siempre en el análisis del fenómeno, argumentando y definiendo sus características, aquellos aspectos históricos, sus repercusiones en el resto de la sociedad y su visión de la moda como expresión extraordinaria que en cierta medida mueve a todos los estratos de la sociedad; como también un argumento que favorecía ese proselitismo feminista, que no falta casi nunca en sus escritos, y a veces una piedra arrojada contra la pérdida de autenticidad: “*No es sólo en la perfumada acera de la rue de la Paix donde truenan Paquin, Laférier y Vorth, no es solo en los salones, en los grandes teatros vibrantes de esplendor, de arte y magnificencia... También en esta aldea riente, humilde, al extremo de la península, Eva oye a la serpiente...*” (“La vida contemporánea” en *La Ilustración Artística*, Año XXVIII, Barcelona, 27 de septiembre de 1909, N° 1448).

Aunque en sus obras ocupa casi siempre una atención especial la indumentaria y todas sus connotaciones desde sus primeras novelas, bien como recurso descriptivo pegado a la técnica naturalista o realista, será en sus últimas obras cuando desbroce todos los repertorios de la moda femenina, una presencia que se convierte en muchos de sus artículos verdadero hilo conductor, a sabiendas de la importancia social cada vez mayor de la misma.

Desde finales del siglo XIX la moda había revolucionado la vida cotidiana y la presencia social de la mujer en toda Europa y en el mundo occidental, en general. A partir de 1870, el desarrollo industrial (perfeccionamiento de las máquinas de hilaturas

self acting de Roberts o la de hilatura continua de Parr Curtiss y Madsley; y de las tejedurías como el telar automático de Northrop), la universalización del vestido(que salvo en regiones o países alejados de la civilización occidental mantenían sus propios elementos de indumentaria), la presencia de las exposiciones universales, la consagración de los *couturiers* como artistas indiscutibles del fasto, el despliegue de actividades sociales y el desarrollo de un nuevo concepto de vida sana a través del sport, configuraron un largo periodo de extraordinaria riqueza, donde paulatinamente se incorporan, aparecen o se desvanecen piezas, siluetas, tonos, motivos decorativos, adminículos o guarniciones. Y para ello Francia (París) polarizará toda esta evolución de los últimos decenios del ochocientos. Las tres novelas que nos ocupan abarcan un espacio de tiempo no demasiado largo, desde 1900 hasta 1912, aproximadamente; ya se ha hecho alusión en párrafos anteriores a algunos distintivos de la alta costura y de su influjo en las modas burguesas de la época. Baste mencionar que este periodo coincide totalmente con el Modernismo, una tendencia artística y decorativa que recorrerá todas las artes visuales y plásticas desde la arquitectura hasta las artes decorativas, y ciertamente, la indumentaria se alimentará de otras manifestaciones artísticas, en especial de las artes decorativas; así, el polisón ya en desuso, la silueta femenina adquiere categoría de *modernas ondinas ondulantes*,⁶⁴⁰ gracias a tejidos vaporosos y flexibles y a los efectos del corsé vertical por delante y curvo por detrás; los fastos de la alta sociedad presentan a la mujer envuelta en tejidos livianos, de tonalidades delicadas pero riquísimos, a veces con cola asimétrica, corte directorio o imperio que conviven cada vez más tiempo con formas plegadas que se adhieren al cuerpo y se explayan al llegar al suelo, adoptando una forma de corola, que ya la Pardo Bazán describe en su *Dulce Dueño*; también entonces, desde finales de la centuria, se define totalmente el traje sastre, el *trotteur*, (las faldas *trotonas* en España; Doña Emilia hace un análisis acerca de su originalidad y comodidad) tan caros a las clases burguesas, a la mujer urbana e independiente, a la empeñada en ocupar activamente sus días. Pero sin lugar a dudas, el gran protagonista de la época es el sombrero; en torno a esos años la autora escribió acerca de ellos y su uso indiscriminado y estrepitoso entre las españolas, tan refractaria esta pieza al tipo nacional pero muy arraigada durante algunos años en nuestro país, de tal modo que “*las mujeres que lo usan sin poderlo usar, sin deberlo usar, pagan la pena llevando cada pantalla y cada serón de higos que horripila*” (*La*

⁶⁴⁰ TOUSSAINT-SAMAT. Maguelonne. *Historia técnica y moral del vestido*. Opus cit., p.140.

Ilustración Artística. La vida contemporánea, Año XVII, N° 1402, 1908). Constituye este elemento de la indumentaria femenina la piedra angular donde se sostiene toda la elegancia; pieza versátil, disponible para usar en distintas ocasiones y actividades, fue símbolo de la elegancia y objeto a imitar en todas las clases sociales. La silueta modernísima y extravagante que proyectaba a la mujer, *escurrida por abajo e inmensa por arriba*, (*La Ilustración Artística*, N° 1402, 1908) no era más que la expresión de la novedad marcada por actrices y *demi-mundaines*. Y será el sombrero la prenda que incansablemente marcará la temperatura de la novedad, ese objeto *chic* que cada año se renovará ante los dictados de las modas, tornadizo y también *campo abierto*, tal y como indicará la escritora años más tarde, *a la extravagancia y al mal gusto* (*La Ilustración Artística*, n° 1781, 14 de febrero de 1916).

Frente a esta sofisticación las prendas cómodas, los abrigos, derivados del atuendo masculino, las faldas partidas, las mencionadas trotonas, aquellas que no arrastraban sino que levantaban algunos centímetros del suelo, se vinculan a una idea reformista del traje femenino, que, a pesar de todo, correrá pareja al preciosismo que marcarán algunos maestros de la alta costura.

Desde finales del siglo XIX se consagrará un grupo nutrido de casas de moda regentadas por artífices que aunque no habían desbancado al maestro Worth (fallecido en 1897) renovaron el panorama de la alta costura, consolidando una serie de tendencias que revolucionarán la moda femenina; Redfern, Paquin (mencionada esta *maison* puntualmente en *La Quimera*), las hermanas Boué, Doucet y Poiret, sobretodo este último.

Todas las monografías dedican a la historia del vestido y hacen hincapié en el decisivo paso que se produce a inicios del novecientos, cuando el corsé va desapareciendo paulatinamente en manos de algunos creadores como Paquin o Poiret, que incorporan junto con otros, el empleo de una línea amplia y natural en la indumentaria y el exotismo de oriente, una constante que desde finales de la Edad Media ha fluido de manera intermitente en Europa. Una indicación muy especial se merecen dos estudios dedicados a la moda de los primeros años del siglo XX: *Les Créateurs de la Mode* (1910) y *La mujer y la moda* (1920).

El primero de ellos cuenta con el texto de L. Roger-Milès (1859-1928) tratándose de un extraordinario estudio de los grandes nombres de la alta costura francesa del momento. Con alusiones a la historia de la moda en Francia- los grandes momentos históricos relativos a los siglos XVI y XVIII- esta monografía incide sobre el

significado y sentido de la moda femenina en unos momentos en que este fenómeno estaba ya cristalizado. Estructurado este libro en tres partes y cuatro sendos capítulos, aborda diversos temas tales como la clientela, las novedades en indumentaria, los grandes nombres (Paquin, Georgette, Redfern, Callot, Chéruit, Béchoff-David, Doucet, Worth...), los talleres, la confección y los materiales, los salones, las maniqués... Todo ello aderezado con ilustraciones de A. Jungbluth y una nutrida documentación fotográfica. Su autor definía así el espíritu de la moda y sus creadores: “*Un grand couturier est, par excellence, un professionnel de la novation: sa fonction est d’imaginer ce qui sera nouveau demain-aujourd’hui est déjà trop tard-...*” (p.13)

El segundo es un volumen de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)⁶⁴¹ que bajo el título genérico de *La moda y Pierrot*, plasma en la primera parte, *La mujer y la moda*, las características de las novedades de indumentaria en el París de la *Belle Époque*, la *Rue de la Paix*, como centro difusor de la moda femenina, la historia de la indumentaria a lo largo del tiempo, la importancia de Francia en esta materia, acudiendo a citas de personajes y literatos ilustres acerca de la tiranía de la moda en todas las épocas; la moda y sus secuaces más enconadas, las actrices; en definitiva, relata con narrativa brillante a la manera de un *flâneur* todos aquellos matices vinculados con el mundo femenino y la expresión plástica de la indumentaria; también indica otras manifestaciones paralelas, el de las *fashion victims*, el lujo desorbitado de las *yankees*, la publicidad de la moda o el mundo de las maniqués.

Entonces, la estela de los ballets rusos de la mano de Sergei Diaghilev los trajes de Leon Bakst y de Alexandre Benois, las ilustraciones de Paul Iribe, Barbier y Georges Lepape, entre otros,⁶⁴² difundirán una moda sofisticada y vibrante (faldas sultana,

⁶⁴¹ Prolífico escritor guatemalteco que vivió y escribió principalmente en París. Cronista de su época, su obra se inserta dentro de los parámetros de la estética modernista: Ver: M. J. Suez Espejo *Reflexiones sobre la dictadura de las modas en el París de la Belle Époque, La Mujer y la Moda de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)* *Fronteiras* Revista de Historia Vol. 13, nº 24 (2011). Ver GÓMEZ CARRILLO, Enrique *La moda y Pierrot. La mujer y la moda*. Tomo XII, Madrid, 1920, p.p.9-151

⁶⁴² Publicaciones tales como *Les robes de Paul Poiret*(1908), *Les choses de Paul Poiret* (1911) o *La Gazette du Bon Ton*, con ilustraciones de Barbier, Lepape, Martin o Gosé, inspiradas en modelos y diseños de Worth, Redfern, Chéruit, Paquin o Poiret muestran una seductora imagen que corresponde a una nueva visión de la Haute Couture, replegado y ya agonizante el otrora novedoso Art Nouveau, y exultantes las primeras vanguardias plásticas. *La Gazette*...responde al gusto exquisito y elitista de un París en efervescencia y a un caprichoso gesto entre la difusión y la exquisitez artística. Bajo el aliento de

mantos y túnicas suntuosas, turbantes y penachos de plumas, aquellos bizantinismos y *japonismos* que señala la Espina Porcel de *La Quimera* que sin lugar a dudas tendrían algo que ver con los primeros movimientos artísticos de vanguardia, y que van a constituir uno de los acicates para el enriquecimiento de la indumentaria femenina. Junto a ello, la fascinación por el exotismo oriental se complementará con la invención de las denominadas faldas *entravé* o trabadas, ofreciendo una silueta complicada y ciertamente paradójica, ya que emparentará a la mujer urbana con las odaliscas; afortunadamente la existencia de aberturas y fuelles proporcionó movilidad y comodidad a una indumentaria que en principio no podría haber tenido tanto éxito. Y todo ello sin olvidar la difusión y la importancia de la ropa blanca, la lencería que buscará no solamente en el blanco sino en la de color (gracias a la persistencia de los teñidos) uno de sus acicates fundamentales: medias bordadas, caladas, de encaje, junto con camisas interiores, pantalones, chambras, deshabilés, batas, corsés y cubrecorsés, combinaciones que sustituirán en pocos años a las hermosas enaguas o sayas interiores. Hacia 1890 la enagua se confeccionará en seda o pelo de camello, y donde los tonos niveos serán desbancados muchas veces por las tonalidades brillantes, guarnecidas siempre, eso sí, de volantes, plisados, bordados o encajes, lucidas al alzar la falda. Sin lugar a dudas unas prendas prohibitivas para la mayor parte de las mujeres y que constituyeron la quintaesencia de la elegancia, hasta el punto de que una zafia ropa interior definía la carencia de verdadera distinción, tal y como señala Pardo Bazán en su columna “La vida contemporánea de *La Ilustración Artística*:

“Y viene el domingo, y empieza el reinado del figurín-el reinado de las modistas locales-.El pelo ayer terroso aparece salpicado de peinetas de estrás; el cuerpo ayer libre en la pobre ropa, se encaja reventando en un corsé de estos de tubo, con ligas rizadas; el traje es de los estrechos, <<princesa>> con entredoses de tres dedos de ancho....No necesito decir lo ridículas que están las florecillas campestres, a veces tan frescas y bonitas, con este disfraz de Carnaval...No necesito insinuar cómo se advierte que son de monte y no de estufa...no necesito explicar lo que se nota que les falta, y el indiscreto revuelo de las faldas denuncia; el verdadero lujo de la mujer de esfera

Lucien Vogel esta publicación constituyó una nueva manera de mirar la moda y, desde un punto de vista artístico, un proyecto ambicioso que supo reunir a los mejores artistas gráficos de su tiempo (*La Gazette de Bon Ton 1912-1925* París, Bibliotheque de l'image, 2000, p.14.

superior, el lujo íntimo y reservado, sin el cual el traje <<de moda>> es meramente grotesco” (Año XXVIII, 27 de septiembre, 1909, nº1448)

También desde finales de siglo, la piel ha entrado a formar parte indiscutible de la indumentaria femenina; los nuevos métodos de curtido que las harán más livianas, la sobriedad del vestido, con esa tendencia a desaparecer plegados complicados, mangas de globo y poliones, y el abaratamiento de las mismas-al ser utilizadas pieles más discretas como las de castor o nutria-, contribuirá a que la piel no sólo sea un adorno o aplicación de un tejido, y será el abrigo, derivado de modelos masculinos, la prenda por excelencia que convivirá igualmente con esclavinas, capas, *manteaux*, estolas...⁶⁴³ confeccionadas principalmente en chinchilla o marta cibelina o armiño.⁶⁴⁴ Los talleres de *fourrures* que mantenían las grandes *maisons* confirman la prioridad de estas prendas a las cuales solamente tenían acceso las mujeres de la realeza o la alta sociedad. Así, la Pardo Bazán describía en algunos de sus artículos estos fastuosos atavíos aunque ya avisaba que lo suyo no era adulación de revisteros, sino mero y simple testimonio: “*La reina, insisto en ello, era un retrato de Reynolds o un cromó inglés, lo que ustedes gusten; algo imponente a fuerza de ser bella. Llevaba un abrigo todo de armiño, desde la cabeza a los pies, amplio y airoso; las colitas del animal, que ya va siendo tan raro que hay quien supone que no existe, guarnecían en estudiado desorden el cuello de la elegante prenda. La cabeza la cubría una toca de la misma finísima piel, como el ampo de la nieve, y a un lado de la toca, pobladísimo airón de pluma en hilos formaba como una nube, gallardeando. Bajo este tocado ártico, el color rubio del cabello y el candor rosado de la tez, purificada por las nieves de Albión, eran una nota espléndida.*”(La

⁶⁴³ De las primeras casas de alta costura en utilizar pieles para sus grandes creaciones fueron Madame Paquin y la Maison Redfern. El salón de *fourrures* de Redfern dedicado a peletería y aquellas que Mme Paquin realizara entre 1900-1908, trabajadas delicadamente en amplios y sutiles mantos o en forma de cascada, confirman el auge adquirido por la peletería. Ver *Les createurs de la mode Dessins et documents* de Jungbluth. Texte de L.Roger-Milès. Edition du Figaro, París, CH. Eggimann, 1910, p.51 y ss

SIROP, Dominique Paquin. *Suivi du catalogue de l'exposition Paquin, une retrospective de 60 ans de haute couture, organisée par le Musée Historique des tissus de Lyon.décembre 1989-mars 1990*. Adam Biro, 1990, pp.22 y ss. *Rêve de Robe*. (Catálogo) Musée de Beaux Arts et de la Dentelle de Calais, 2004, pp. 19-29

⁶⁴⁴ BOUCHER, François. *Historia del traje en occidente*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009, 373 y ss.

Ilustración Artística. “La vida contemporánea”, año XXXI, 12 de febrero de 1912, n° 1572)

Pero además de sus artículos en los diversos medios de la prensa española, donde de forma más o menos regular se ocupó del mundo de la moda, bien directamente, bien a colación de algunos temas específicos, Emilia Pardo Bazán insertó esta temática en sus numerosos artículos derivados de sus excursiones y visitas a distintos países, tales como Francia, Bélgica, Alemania o Italia con motivos diversos, desde peregrinaciones o romerías, hasta sus *tours* y visitas culturales o políticas; y dentro de estos recorridos destacan su asistencia a las grandes exposiciones universales. Todos estos escritos están recopilados bajo el epígrafe de “*Viajes por Europa*,”⁶⁴⁵ sin lugar a dudas, la Exposición Universal de 1900,⁶⁴⁶ constituye un documento de incuestionable valor en el caso que nos ocupa, habida cuenta de las numerosas incursiones que la escritora realiza en torno al mundo de la moda a la que califica no como un fenómeno caprichoso, sino *como importante manifestación social y artística*; (XV. “Ropa nueva”. *Cuarenta días en la Exposición*). Todo ello lo percibe la Condesa asombrada también de los espacios expositivos y del cinematógrafo, de las colecciones de arte de los Rothschild y de la

⁶⁴⁵ Pardo Bazán, Emilia. *Viajes por Europa* (introducción y cronología de Tonina Paba) Madrid, Bercimuel, 2006. Se trata de un recopilatorio de las incursiones periodísticas de la escritora; incorpora varios libros desde 1888 hasta 1902, publicados en diarios, tales como *El Imparcial* o *La Nación* de Buenos Aires, o bien en volúmenes independientes. A caballo entre la corresponsalía y la crónica de viajes, *Mi romería* (1888), *Al pie de la Torre Eiffel*, *Por Francia y por Alemania* (1890), *Cuarenta días en la Exposición* (1900) y *Por la Europa católica* (1902). En todos ellos la escritora exhibe grandes dotes de observación, versatilidad inteligente ante cualquier asunto aludido y una enorme sagacidad para abordar sus experiencias espirituales, la descripción de centros de peregrinación en el continente europeo, el pulso cultural y social de las ciudades visitadas, el arte, la moda, la gastronomía, la idiosincrasia de los pueblos, los detalles de los distintos pabellones de las exposiciones universales que conoció, los perfiles biográficos de los personajes de las letras y de la política más importantes de su tiempo, etc.

⁶⁴⁶ La Exposición Universal de París se celebró durante los meses de abril a noviembre; se instaló a lo largo del Campo de Marte, la Explanada de los Inválidos, los Campos Elíseos, la Tullerías y el Trocadero; con una participación de más de cincuenta países, la escritora a lo largo de sus treinta y nueve artículos que enviaba a *El Imparcial*, realizó una sugestiva crónica en torno a los pabellones representativos de algunos países, las innovaciones técnicas e industriales, las novedades artísticas o la riqueza y progreso en materia de productos naturales, alimentos, horticultura, floricultura, ingeniería, minería, los transportes, la educación, etc. Las referencias a España son notorias, y en muchas ocasiones críticas, fruto, desde luego, de una observación de primera mano.

exposición de Rodin, de la muestra de maestros de la pintura desde Ingres a los impresionistas y de las joyas de Vever o Boucheron; del museo de historia de la indumentaria (en el Palacio del Traje), recreado por el *couturier* Félix, tal y como señalamos en párrafos anteriores, y de las denominadas secciones de Ropa Vieja y Ropa Nueva. Estos dos últimos artículos describen por una parte, los principales productos franceses desde las materias primas (sedas lionesas, pieles, cueros, ballenería) hasta el producto elaborado y su evolución a lo largo de un siglo; por otra, las instalaciones de los principales creadores de la moda parisina. Ambas muestras se exhibieron en el Palacio del Campo de Marte. La Condesa relata en “Ropa Vieja” la evolución histórica de las prendas que desde el siglo XVIII han configurado la indumentaria masculina y femenina en Francia; una progresiva visión de piezas que configuraron una forma de vestir: cofias, sombreros, capotas, medias y sombrillas; Series de botones, hebillas, guarniciones varias, zapatos, brazaletes y agujas; tejidos de algodón estampados, sedas tornasoladas..., sin olvidar los ropajes litúrgicos; todo escrupulosamente exhibido en grandes escaparates a través de los cuales los visitantes se solazaban y se instruían acerca de la variación y del cambio de estilo desde el siglo XVIII. Designado convenientemente el museo centenal, su metodología científica así como sus aportes históricos y literarios entusiasmaron a la escritora quien no dudó en calificarlo de *libro abierto en que se pueden estudiar las oscilaciones del gusto* (“Ropa Vieja” p.489). En “ropa nueva” nuestra autora se adentra en la exposición que en el mencionado palacio de Marte se dedica a la alta costura parisina, al *Imperio de la ropa nueva*; desde los kioscos donde se agrupan las revistas y publicaciones del ramo, hasta los espacios dedicados a los grandes *couturiers*, varias veces citados, quienes confirman la importancia de una industria en donde se eleva en muchos casos la creación artística. En esta Sección doña Emilia trasmite el entusiasmo de quienes contemplan las manufacturas de Lyon, las sedas brochadas inspiradas en asuntos decorativos del rococó o abrazadas a las nuevas corrientes del estilo moderno, el *art nouveau*, “*tan adecuado para la decoración , tan flexuoso de líneas, que tanto partido sabe sacar de un tallo o de una hoja*” (Ropa Nueva, p.491); sin olvidar la confección y exposición de sombreros o los desfiles de maniqués, novedad que parece ser trajo consigo la Universal de 1900. Y desde luego, expone con todo lujo de detalles el derroche suntuoso de los escaparates decorados con creaciones deliciosas de los modistos o bien las ambientaciones que alguno de ellos realizaron, como Worth, con escenografías donde figuras de cera

ataviadas con lujosos trajes de corte reproducen la *toilette* de unas damas. No pasa por alto tampoco el fenómeno sociológico de la moda como un elemento de prestigio, como fórmula exclusiva de epatar a la aristocracia y a la realeza europea:

“¡Cuánta *yankee* ultramillonaria y *snob* se dejará el vellón entre las tijeras del modisto sólo por codearse, en sus libros de caja, con *Her royal Highness* la Princesa de Gales o con S.M. la Emperatriz de todas las Rusias!” (“Ropa Nueva” p.492). El estilo narrativo, los comentarios críticos, las observaciones relativas a éste u otro *createur*, constituyen reflejos especulares de lo acontecido en *La Quimera* (III.París) por boca de una de las protagonistas.

Al describir la indumentaria femenina contemporánea sutilmente plasma las dos corrientes, que sin lugar a dudas van a definir la moda de los primeros años del novecientos; por una parte la sencillez característica del traje urbano, “*esos trajecitos de hipócrita simplicidad*” aptos para cualquier momento del día, versátiles, de inspiración natural, con adornos y detalles afines a lo que ella denomina estilo moderno; por otra, el fasto de las recreaciones de entusiasmo oriental, las brocadas prendas que remedan el arte bizantino y la suntuosidad de oriente, “*El bizantinismo y el naturalismo idealista inspiran a los Redfern, Doucet y Worth... esas túnicas de majestuosa caída, enrejadas de perlas, recamadas de perlones, sobrecargadas de turquesas, bordadas de oro y plata,...esas pellizas que recuerdan la dalmática y la capa de coro,...esos nevados armiños, esas estolas que llegan a los pies*” (p. 492). Tal y como concluye Pardo Bazán, la moda pese a ser caprichosa, no es arbitraria, y hunde sus raíces en el progreso industrial del mundo contemporáneo, y camina sometida al gusto artístico de una época, sustrayéndose a las corrientes artísticas que atañen a la arquitectura, la pintura, las artes aplicadas o la decoración: un concepto siempre glosado por la escritora en cualesquiera de sus artículos y narraciones.

En el Museo del Traje, incorporado en los espacios de la Exposición dedicados a la historia y bajo la dirección del modisto Félix, la Condesa describe el recorrido histórico que a lo largo de diecinueve siglos estructura la evolución de la moda femenina documentada a través de objetos valiosos, como tejidos, joyas, piezas suntuosas, peinados, muchos de ellos bien guarnecidos en escaparates (verbigracia, los tejidos antiguos, expuestos gracias al préstamo de coleccionistas) que recrean mediante escenografías o escenas que nuestra autora denomina “cuadros”, que muestran la transformación y el proceso de cambio del traje desde la Prehistoria hasta final del siglo XIX; se exhiben reconstrucciones de los ropajes de la mujer gala en época de Augusto,

se muestra una composición que evoca la época bizantina bajo el epígrafe “Homenaje a Teodora;” también escenografías dedicadas al final de la antigüedad clásica en “las Termas de Juliano”, o la Edad Media en la indumentaria de Santa Clotilde, las Cruzadas y, entre otras, el nacimiento de los tocados “*Esos cucuruchos y esos cuernos de terciopelo, raso, brocado de oro y perlas, que sujetan un ligero velillo flotante, son los padres del tocado femenino actual, uno de los triunfos de Francia*” (“El traje” en *Cuarenta días en la Exposición*, p.560); el Renacimiento, la época de María de Médici, a inicios del siglo XVII, el estilo Luís XIII, la corte de Luis XV, la caída del Antiguo Régimen y la caída también de los paniers y los aparatosos trajes de corte, la Revolución y la moda Directorio, el II Imperio hasta 1900, imágenes plásticas que con rigor arqueológico insertan todos aquellos elementos constantes y variables del fenómeno de la moda y de la indumentaria a lo largo del tiempo, representado por aquellas mujeres que marcaron las distintas épocas de un país (Catalina de Médici, Gabriela d’Estress, Marion Delorme, Maria Antonieta o Josefina). En esta crónica Doña Emilia alude a la doble conquista de la indumentaria, la moral y la artística, recalcando a su vez la importancia de la didáctica aplicada a esta exhibición para no caer en anacronismos. Un aspecto que ella cuidaría al detalle en todas sus narraciones, tales como *Misterio* (1902) en la cual remeda la novela histórica, (con sus elementos de folletín y de suspense) siguiendo la estela de la literatura romántica, tal y como ella confesaría años más tarde; *algo que compitiese con las narraciones de Alejandro Dumas* (“La ilustración Artística”. *La Vida Contemporánea*, nº 1762, 4 de octubre de 1915).

Esa afición suya de profundizar en todos aquellos aspectos relacionados con el desarrollo histórico del traje es recurrente y reaparece en tantos artículos; en una de esas misceláneas de la “*Vida Contemporánea*”, ya en 1916, alude a la relación entre la moda y la circunstancia histórica; así, enumera las novedades en materia de tocados y adornos a tenor del escenario temporal: los peinados estrepitosos durante el reinado de M^a Antonieta, los cabellos y tocados *a la Diosa Libertad* en época de la Revolución, los cabellos en laxos tirabuzones durante el Romanticismo, los adornos denominados *Canal de Suez* durante el II Imperio o el color *Bismarck* durante la Guerra Franco Prusiana (“*La Ilustración Artística*” 14 de febrero de 1916 nº1781). Concluye la autora su crónica sobre la exposición del Traje extrapolando los extremos de la muestra, de un lado, las

primitivas mujeres de la antigua Galia, de otro, la belleza de los deshábilles seductores y de los sutiles trajes de baile.

Pero no siempre es punto de mira para la escritora el fasto en el vestir; en estas crónicas de la Exposición de 1900 manifiesta en numerosas ocasiones su inclinación a describir el traje y el pergeño con lisura, con sencillez, ajeno al boato del traje aristocrático, detallando el contraste entre los escaparates exhibidos en “Ropa Nueva” y la sobriedad impresa en el vestido de las féminas que visitaron la exposición: *”Nunca se ha vestido en París con mayor sencillez y modestia que este año, por lo menos en la calle. Sombrero, el marinerito de paja con cinta negra,...Uniforme, la camiseta de algodón y la saya de lana oscura”* (“Ropa Nueva” p.491).

Una de sus crónicas está dedicada al Congreso feminista celebrado en el marco de la Exposición Universal de 1900 al que acudió en calidad de autodelegada; así ella misma se definiría con sentido del humor, actuando como testigo y notario audaz. El trabajo femenino, la igualdad en los salarios, la reforma de las leyes civiles relativas a la constitución de la familia, la educación de la mujer, la reforma de la patria potestad, la igualdad de derechos civiles y políticos, la supresión de la prostitución ... También abordaría en este artículo, “Mujeres,” el aspecto de las damas concurrentes al evento, el *pelaje*, tal y como ella indica; en este repertorio enumera a aquellas, jóvenes o maduras, con el cabello corto, sin tocado o sombrero y vestidas con prendas masculinas, *americanas de paño grueso*, y otras *enfundadas y fundidas en la turquesa de la última moda*. (“Mujeres”, p. 518)...¿Se refiere aquí Doña Emilia a alguna prenda de inspiración oriental, a algún tejido modernista...? Como manifestación artística, la exposición de 1900 supuso el triunfo del art nouveau, el arte moderno, expresado desde los carteles de lucha hasta la arquitectura, desde la indumentaria a las artes decorativas. *“...en esta Exposición hemos de encontrar dondequiera y desde el principio el estilo moderno”* (“A la puerta” en *Cuarenta días de exposición*, p. 454). Y será precisamente en este artículo, “A la Puerta”, donde, sin ella imaginarlo, se encontraría con algunos retazos vinculados a la historia de la moda; cuándo ella describe la apabullante Puerta Binet- llamada así por ser obra del arquitecto René Binet, (1866-1911) y franqueo de la exposición en la misma Place de la Concorde- alude a una gran escultura que remata la fachada, conocida como la Parisienne, obra monumental de Paul Moreau-Vauthier (1871-1936) y que *lejos de asemejarse a las parisienses activas y vivarachas, más se parece a una princesa de Bizancio, en hierática actitud, con larga túnica y mitra oriental* (p.454). Lo que nunca pudo imaginar la Condesa de Pardo Bazán , tal y como

expone Dominique Sirop, es que la escultura remedaba una creación de Jeanne Paquin, presidenta de la sección de moda de esta Exposición Universal; incluso ella misma formaría parte *malicieusement*, del escaparate de la Maison Paquin, sentada frente a su tocador, luciendo un espléndido deshabillé entre el resto de las maniqués de cera:⁶⁴⁷ un prometedor y ya gran nombre por entonces de la *Haute Couture* que no cita nuestra escritora en ninguna de estas crónicas parisinas, algo que no sería extraño a no ser porque escasos años después uno de los capítulos de *La Quimera* se ocupará con todo detalle de esta casa de modas.⁶⁴⁸

11.5. RELATOS CORTOS Y TEATRO DE EMILIA PARDO BAZÁN

Un capítulo aparte merecen sus relatos cortos que a partir de 1895 constituyeron una producción prolija hasta su muerte; reunidos en varios volúmenes, mencionó en este capítulo aquellos que se publicaron entre 1895-1915, reunidos en los volúmenes *Arco Iris* (1895), *Cuentos de amor* (1898), *Cuentos sacroprofanos* (1899), *Historias y cuentos de Galicia* (1900), *Cuentos dramáticos* (1901), *Cuentos de la patria y Cuentos antiguos* (1902), *Cuentos del terruño e Interiores* (1907), *Sud-Exprés* (1909), *Cuentos trágicos* (1912).⁶⁴⁹ Las peculiaridades y características de estas singulares obras rebasan

⁶⁴⁷ Opus cit. p. 14.

⁶⁴⁸ A caballo entre dos siglos, esta firma es considerada por los críticos como innovadora de los resortes de la moda; fue la primera que abrió sucursales no sólo en el resto de Europa sino en Estados Unidos y Argentina, años después. La difusión de sus creaciones estuvo presidida por una original campaña de marketin, al sacar a las maniqués a la calle para lucir sus prendas. Desde el punto de vista artístico, tal y como la misma Jeanne Paquin señaló, su éxito consistió en eliminar todo aquello que pudiera resultar superfluo en un vestido. Los brochados de inspiración dieciochesca, su apego a las líneas clasicistas o el tratamiento de pieles, encajes y bordados en la confección de prendas, imprimieron a la Casa un sello inconfundible, la solidez de una auténtica firma. Una gran muestra en 1989 comisariada por Dominique Sirop ha difundido las características esenciales de tan distinguida marca.

⁶⁴⁹ Su primer cuento fue *La mina* (1862), el primero publicado *Un matrimonio del siglo XIX* (1866) y el último, *El árbol rosa* (1921). Opus cit. GONZÁLEZ MEGÍA, Marta “Cuarenta años en la vida de Emilia Pardo Bazán” (prólogo) en *La Maga Primavera y otros cuentos*, Madrid, Rescatados Lengua de trapo, 2007, pp. 29 y ss.

con creces la finalidad de este estudio que se ocupa de hallar las referencias más o menos directas a la moda femenina, aunque en los cuentos estas referencias o alusiones a veces tiene tintes alusivos, dramáticos o simbólicos; o bien, reflejada de manera palmaria, sin excesivo lujo de detalles, casi como un boceto chispeante, revelador en muchos casos de significado en clave o alegórico. *El abanico*, *El encaje roto* o *El camafeo* son buena muestra de ello. Si bien escribió relatos cortos a partir de la década de los 60, la mayoría de ellos se publicaron a lo largo de los primeros decenios del siglo XX; las referencias a la moda tienen en muchos de sus cuentos un significado prodigioso, metafísico; el misterio, el final sorprendente y ejemplarizante, son los elementos sugestivos que aderezan muchos de estos relatos cortos. Así, *El encaje roto* (1897), *El camafeo* (1895), *Memento* (1896), *La máscara* (1897), *El abanico* (1908) *La perla rosa*, *El disfraz* (1909), *El zapato* (1911), *El rosario de coral* (1908), entre otros, sugieren a tenor de los títulos en muchas ocasiones el objeto suntuario, la obra de arte que desencadena la tragedia o el trasunto feliz; muchos de ellos fueron publicados en la prensa del momento, desde *Blanco y Negro* al *Imparcial* o la *España Moderna*; el indumento, las ricas preseas, un peinado, un abanico o unos zarcillos, ejercen en sus cuentos una fuerza que va más allá de su función de exorno o embellecimiento, alcanzando cotas de alegoría o significado mensaje subliminal. Pilar Díez de Revenga analiza algunos términos que la escritora incorpora en sus narraciones, el uso de determinados términos lingüísticos, de un lenguaje salpicado de anglicismos, galicismos o giros del lenguaje para referir tejidos, objetos de lujo, joyas y otros adornos en muchas de sus narraciones cortas, donde condensa un repertorio de extraordinario caudal no solo para caracterizar la clase social en la que incardina a sus personajes, sino también para retratar sus más ocultos sentimientos, intenciones y deseos⁶⁵⁰

En *El camafeo* (*El Imparcial*, 29 de julio de 1895) relata el poder de las piedras finas, de las joyas antiguas que arrebatan la conciencia a un orfebre, y que sólo la recupera cuando reconoce en su hijita la efigie de un hermoso perfil de diosa de un camafeo. El cuento aborda entre sus escasos párrafos la inspiración y el ideal artístico, así como el poder de fascinación de la belleza; todo ello materializado en un camafeo griego, superior al famoso contemporáneo de Alejandro, que representa a Psiquis y el

⁶⁵⁰ DÍEZ DE REVENGA, Pilar. “Pervivencia y cambios. La originalidad en el léxico del atuendo decimonónico femenino.” en Congreso Internacional Imagen y Apariencia, Universidad de Murcia, 2008-2009, p. 1.

Amor; ni la Venus marina de Glicón; ni la célebre sardónica de la galería Farnesio, podían eclipsar a aquel sencillo camafeo... que su protagonista- Antón Carranza-custodia como una reliquia. Una obra de arte que como en el tapiz de *La Sirena Negra* o la medalla de Santa Catalina en *Dulce Dueño*, es un motivo fundamental en el desarrollo del drama. Sin embargo en *La perla rosa*⁶⁵¹ (*El Imparcial*, 25 de marzo de 1897) o *El abanico* (*Blanco y Negro*, nº 908, 1908), dos objetos bellos, ricos, conformadores del embellecimiento femenino actúan como acusadores de la infidelidad y la estulticia, respectivamente. En el primero de ellos, un aderezo de perlas rosa, rara variedad por la que *andaban bebiendo los vientos por adquirirlas ciertas empingorotadas señoras*, lo compra un joven para su esposa, gracias a la ayuda económica que le presta un amigo de la pareja; lucidas en diversas ocasiones por su esposa, advierte en un determinado momento que falta una de las perlas *del diminuto cerco de brillante*; poco después en casa del amigo, y mientras espera en su gabinete, *al primer alegre rayo de sol que cruzó las vidrieras, y antes de que el criado me dijese «tome usted asiento», ya había visto brillar sobre el ribete de paño azul de la piel de oso blanco, tendida al pie del muelle diván turco, ¡la perla, la perla rosa!*

El segundo cuento, cuajado de alusiones a la moda castiza de la época, al indumento atestado de tipismo, donde no faltan ni la mantilla de blonda cruda, ni la peina de carey, ni el puñado de claveles adornando el cabello, ni los tonos claros y frescos de la ropa, la ausencia del protocolario guante y el abanico, *un gran pericón manileño sembrado de flores extravagantes, imposibles*, componen feliz puesta en escena donde una pareja asiste a una corrida de toros. El abanico se convertirá en aliado de la ignorancia, de gentil y coqueto baluarte se trocará en el delator de la estupidez insensible de la sociedad y de Sandalio Aguilar, su novio, *...de estas cosas feas lo mejor es defenderse con el abanico -murmuró, traduciendo a su manera la pregunta de mis ojos-. Porque no viéndolas, ¿verdad?, es lo mismo que si no las hubiese...* En *Memento* (1896) utiliza nuestra autora la apariencia y acicalamiento de unas ancianas trufadas de coquetería

⁶⁵¹ Años después en *El Imparcial* del 13 de mayo de 1901 (LMP, 211-215), la Condesa publicó un hermosísimo y extraño cuento titulado *Perlista* en la cual describe la vida de una dama dedicada a ensartar perlas contratada por importantes hombres de negocios, archimillonarios o joyeros. En su taller, casi vacío de mobiliario, enhebraba y casaba por finura, grosor, oriente y calidad las más hermosas perlas para aderezos, carlancas, o collares. El cuento, ambientado en el París de 1900, inundado por el gusto modernista y las *Japonerías*, aborda el refinado culto a la belleza de las joyas y a su poder de evocación, y donde se insertan personajes fascinantes, tales como Mademoiselle Ferry, la perlista.

como instrumento para caricaturizarlas: “*El peluquín de doña Aparición, con bucles y sortijillas de un rubio angelical; su calzado estrecho; sus guantes claros de ocho botones; sus trajes de seda a rayas verde y rosa; sus abanicos de gasa azul y el grupo de flores artificiales que prendía graciosamente su mantilla, nos daban harto que reír*”

Este género ofrece para la escritora una gran versatilidad temática, entre los que descuellan los cuentos de asunto metafísico o misterioso, los de tesis feminista o reivindicativos de la mujer, los religiosos o los de amor y desamor, sin olvidar las alusiones en muchos de ellos a la vida rural y urbana, al fenómeno de la emigración, a la pobreza, a la marginación social o la violencia, ...; la definición de un espacio y un tiempo contemporáneos, la variedad de prototipos humanos, las descripciones pormenorizadas de costumbres, modas, objetos, entornos domésticos, son tan prolijas que, sin lugar a dudas, corresponde aplicar el calificativo de cuadros de costumbres a muchas de estas obras, sin olvidar que también los hay ambientados en épocas lejanas o atemporales.⁶⁵² Tal y como la Condesa señaló en su día, el poder de sugestión de un cuento reside en su factura primorosa, precisa, *en la rapidez con que se narra, en lo exacto y sucinto de la descripción, en lo bien graduado de su interés, que desde las primeras líneas ha de despertarse*⁶⁵³ y donde, sin lugar a dudas, tendrá por méritos propios un lugar relevante la mujer; la mujer como amante esposa, como víctima de una sociedad que la desvirtúa constantemente, la mujer liberada de las cadenas del oprobio, la depositaria de valores morales, la mujer nueva, ... Bien es cierto que la confección de caracteres y personajes es sucinta las más de las veces, aunque verificada por la descripción realista- naturalista, sin olvidar algunos retratos pergeñados bajo corrientes modernistas, decadentistas o esperpénticas, con una estructura técnica, donde el tiempo como sucesión de hechos se presenta unas veces de manera lineal, otras recurriendo a la retrospectiva (analepsia o flashback) o a la prolepsis, alterando la secuencia narrativa. Otros recursos estéticos y técnicos obedecen a la configuración de la obra, así en muchas de éstas y pese a ser relatos cortos, se encadenan otras historias, otros relatos, recurso literario de larga tradición y en boga a lo largo del siglo XIX y que ofrecen un resultado caleidoscópico.

⁶⁵² GONZÁLEZ MEGÍA, Marta. “Cuentos sobre mujeres”. En *Antología de relatos españoles del siglo XIX*. Ediciones Akal 2007. p. 34 y ss.

⁶⁵³ PARDO BAZÁN, Emilia. La literatura francesa moderna. Obras Completas, volumen 41. Madrid, Renacimiento 1911^a, 53. Citado por M. González Megía, *Ibíd.* p. 44.

Como ya señalé en párrafos anteriores, la incursión en detalles del exorno, indumentaria, cosmética e higiene es muy interesante, no solo como materia empírica en relación a la evolución de la moda, cambios de hábitos, nuevos roles sociales de la mujer, sino también como recurso dramático: “*Su traje era obscuro, subido hasta las orejas, y su peinado estudiadamente sencillo y sin coquetería. Aficionada a las esencias y aguas de tocador, las suprimió por completo desde que oyó decir que <<la mujer de bien, ni ha de oler mal, ni ha de oler bien>>. Ser tenida en concepto de mujer de bien fue su ambición y su sueño*” (*El Liberal*, año XV, nº 5106, 25 de septiembre de 1893). La ausencia o la negación de la belleza y el lujo exterior en *La Culpable* van ligados al dolor de sentirse condenada ante su entorno doméstico y ante la sociedad; Elisa, su protagonista, vive toda su vida anclada en un desliz de juventud del cual nunca podrá redimirse.

En un puñado de cuentos escritos y publicados en los últimos años del XIX y principios del XX, la presencia del fenómeno de la moda constituye el núcleo argumental y punto de partida del drama; un ejemplo lo constituye “*Casi artista,*” narración inserta en los cánones naturalistas centrados en Marineda, donde una esposa abandonada supera desgracias y pobreza a través del trabajo en su obrador de costura de ropa blanca, aquilatando clientela y finura, “*y poniendo cuidado exquisito en entregar la labor deslumbrante de blancura, primorosa de cosido y rematado, espumosa de valencienes, hecha un merengue a fuerza de esmero*” (*La Maga Primavera*, 173-177, 1897). La inesperada vuelta de un marido holgazán y alcoholizado hace tambalear “*su negocio, su industria ya fundada, su arte elegante,*” adversidad neutralizada por un fatal accidente. Paradigma de los cuentos de Pardo Bazán es “*El encaje roto*” (1897); en él se aúnan cuadro de costumbres y vida cotidiana, interés por lo descriptivo, renunciando a la simple anécdota, tensión argumental y el valor del gesto y de la instantánea como nudo alegórico. Desde luego, la moda, o mejor, la indumentaria mantienen un papel fundamental. Alude el narrador a las ricas preseas que lucen familiares e invitados de los novios: sedas, terciopelos, mantillas y tules, estancias cuajadas de azahar, como el oratorio donde la ceremonia religiosa tendrá lugar, y la novia, que aparece ataviada con un traje de seda y aderezo de brillantes. Después, el escándalo tras la negativa de la novia a los pies del altar. Años después, la protagonista revelaría el misterio- “*Fue la cosa más tonta...*”- de su renuncia a contraer matrimonio con aquel novio del cual estaba enamorada: su vestido de novia lucía para la ocasión un hermoso volante de

encaje. “*Había pertenecido a su familia aquel viejo Alençon auténtico, de una terciada ancho- una maravilla- de un dibujo exquisito...digno del escaparate de un museo*” (LMP, 182). Detalla la escritora brevemente, por boca de su protagonista, las cualidades exclusivas de tan hermoso regalo, de exquisita factura ”y *que su tejido, tan frágil y a la vez tan resistente, prendía en sutiles mallas dos corazones*”; pero el encaje se desgarró al engancharse en un hierro de la puerta del salón, y fue en ese instante fugaz cuando descubrió la novia el alma auténtica de su prometido, la de un ser dominado por la ira y por la violencia; y Micaela Aránguiz, minutos después, daría un *no* por respuesta a Bernardo de Meneses. Con un argumento vinculado a “*El encaje roto*”, en 1901 la Condesa de Pardo Bazán escribiría “*Las vistas*”, paradigma de trivialidad e indolencia espiritual y social.⁶⁵⁴ Relata la exhibición del ajuar de una novia días antes de contraer matrimonio; un acontecimiento social de relumbre atenazado por las sombras de duda que se plantea el contrayente: dispuesto a deshacer el compromiso, no llevará a cabo su propósito y, *resuelto al consorcio*, se dejará arrastrar por la frivolidad del momento. El muestrario del *trousseau* de la novia, palabra francesa muy en boga entonces, incorpora y exhibe no solo la ropa blanca sino la del hogar así como trajes, joyas, abanicos o sombreros: “*En el gran salón, forrado de brocatel azul, retirados los muebles, se había erigido, alrededor de las cuatro paredes, ancho tablero sustentado en postes de pino, cubierto por amplias colchas y paños de seda azul también, el color predilecto de la rubia novia; y simétricamente colocado y dispuesto con cierto orden que no carecía de simbolismo, ostentábase allí el lujo de la boda, los miles de duros gastados en bonitas cosas semiinútiles. A lo largo de los tableros podía estudiarse, prenda por prenda, no solo el secreto del tocado íntimo de la futura señora de Granja de Berliz, sino de la vida común, la ya inminente vida conyugal. Los ojos curiosos se recreaban en las faldas de crujiente seda tornasol, con volantes sopladados como pétalos de flor fresca; en las enaguas, donde se encrespan las concéntricas orlas de espuma del encaje; en los pantalones y suits de forma indiscreta, con moñitos provocativos; en las docenas y docenas de camisas vaporosas y guarnecidas, de escote atrevido, ondulante; en los cubrecorsés, que repiten el motivo galante y gracioso de la camisa; en las luengas medias flexibles, de transparente seda pálida, caladas allí donde las han de llenar las finas curvas del empeine y del tobillo, y se ha de adivinar la seda más delicada aún de*

⁶⁵⁴ LATORRE CERESUELA, Yolanda. “*Las artes en Emilia Pardo Bazán: cuentos y últimas novelas*” Opus cit. Universitat de Lleida, 1994, p. 442.

la piel; en las batas salpicadas de lazos fofos, blandos, de tejidos esponjosos y sin apresto, como arrugadas de antemano, lánguidas con voluptuosa languidez; en los corsés breves, moldeados, enrollados, y uno de ellos -el del día solemne-, florido en su centro por diminuto ramito de azahar... Y después, la ropa que ya pertenece al hogar, al menaje: las sábanas con arabescos de bordados primorosos o con encajes de elegante diseño; las mantas que prometen dulce calor familiar en el invierno; las colchas de espesa seda, veladas por guipures, todo rebordado con cifras cuyo enlace significa el de las almas; las mantelerías brillantes, los caprichosos servicios de té en forma rusa, los infinitos refinamientos de la riqueza y del gusto, el derroche que se admira un día y pasa después a los armarios.

En maniqués se gallardeaban los vestidos, los abrigos, los sombreros; en varias mesas, dentro del gabinete contiguo, las joyas y la plata labrada, los velos y volantes, las sombrillas, los abanicos. Plantea la superficialidad de la vida moderna condensada a través del alambicado, pero cotidiano ajuar de una novia,⁶⁵⁵ costumbre de ribetes ancestrales empero acomodada al cosmopolitismo de la gran urbe. Como no podría ser de otra manera, Emilia Pardo Bazán refleja en este cuento la práctica común entre la nobleza y la burguesía europeas en torno a los preparativos y fastos nupciales; en la prensa, las noticias y la publicidad también aluden frecuentemente a estos ritos sociales, en un momento en el que la celebración del matrimonio se extiende fuera del ámbito privado, o estrictamente familiar, considerándose un acontecimiento no exclusivamente religioso, sino también social. La canastilla o el trousseau, homónimos del ajuar de la novia, tuvo su predicamento en todas las capas sociales de la sociedad urbana, a tenor de la publicidad que recurrentemente aparecía en la sección de anuncios o en las revistas y figurines de moda: “*Sucesores de B. Odátegui 36, Montera, 36, Madrid. Casa de moda para los equipos de novia. Todas las semanas recibimos modelos nuevos. Creaciones de las mejores casas de París. Lienzos para sábanas de las mejores casas de Courtral (Bélgica). Batistas y holandas de Belfast (Irlanda). Ropa de uso. Ropa de mesa. Ropa de cama. Ropa de servidumbre. Trousseaux- Layettes-Linge de luxe*” (Blanco y Negro, Madrid, 29 de febrero de 1896, p. 24). Anuncios en muchas ocasiones

655

LATORRE CERESUELA, Yolanda. opus cit. p. 440.

animados por grabados de ropa blanca (camisas, cubrecorsés, chambras, ...) o de trajes, sombreros, sombrillas y abanicos.⁶⁵⁶

Las crónicas sociales incorporaban con cierta frecuencia la descripción exhaustiva de las también denominadas canastillas de boda, donde se enumeraba con todo lujo de detalles la ropa y enseres más significativos, sin olvidar, ya el cronista solía recalcarlo en su artículo, el carácter tornadizo de un repertorio suntuoso tan vulnerable *al primer cambio del gusto*: “No menos que 24 vestidos figuran en la canastilla de boda de la Srta. De León. Dos han salido de la casa de Worth;....Entre los trajes del modisto Doucet figuran: uno de baile de raso color de rosa guarnecido, con encajes point d’Angleterre y largo manto Pompadour, anudado por anchas cintas de color verde musgo; otro para calle, de otomana de seda azul Prusia, bordado de negro, y otro, para baile, de surah celeste, con cuerpo de encajes blancos, cintas de raso del mismo color y adornos formados por caprichosos grupos de rosas.

Otro vestido, en fin, confeccionado por la modista Mlle. Brock, es de otomana y terciopelo negro con guarniciones húngaras....

No faltan en el trousseau ni el suntuoso abrigo de nutria (que ha venido a reemplazar a la vieja cachemira, ya relegada sobre los pianos o destinada a cubrir los desperfectos de un mueble cualquiera); ni el abrigo de viaje...

Todo el equipo de esta clase que lleva en su canastilla de boda la Srta. De León, ha sido confeccionado en Pau, y chez Doucet, en Paris.” (La vida madrileña. “Una canastilla de boda”. *La Época*, 13 de febrero de 1890. Año XLII, N° 13.462).

Las casas reales europeas, las archimillonarias familias norteamericanas, la aristocracia y la alta burguesía, todas ellas eran pasto de aquellos artículos que solían publicarse en los diarios o en las revistas del ramo, y donde eran usuales grabados, figurines e imágenes. El *trousseau* de la infanta M^o Teresa de Borbón expuesto oficialmente en diversas vitrinas instaladas el Palacio Real de Madrid, el de la duquesa Isabel de Baviera, futura reina de los belgas, realizado respectivamente en Munich y París, el fastuoso de la actriz Javiera Espejo o muchos otros *que por encargo de distinguidas familias*, se exhibían en los escaparates de los más afamados comercios. O uno de los más renombrados, el de Victoria Eugenia de Battemberg, publicado en

⁶⁵⁶ En la portada de *El Heraldo de Madrid* (30 de abril de 1906. 5635) se insertaron dos grabados publicitarios acerca del trousseau de Victoria Eugenia de Battemberg “*expuesto en los talleres de Madama Lambert en Londres*”

numerosos diarios y revistas de 1906, y perfectamente detallado y documentado gráficamente. Manteletas, sombreros, trajes de noche o *soirée*, batas “*tea gown*”, sedas, batistas, muselinas, encajes, tafetanes, etc. Abrumadores detalles descriptivos que alguna revista recoge bajo el epígrafe de “el *trousseau* de la princesa Ena”⁶⁵⁷

En todos estos inventarios, porque de eso se trata, de verdaderos inventarios, aparecen las casas de modas más representativas, Worth, Doucet o Laferrière,⁶⁵⁸ sin olvidar que ese carácter caprichoso de la moda se advierte en la apreciación del cronista, cuando puntualiza el éxito de los abrigos de piel en detrimento de manteletas y chales o el despunte de las piezas de viaje y *sport*.

En “*La argolla*”(El *Imparcial*, 29 de diciembre de 1902; LMP, pp. 217- 220) también hace la Condesa una triste e irónica incursión en la moda cuando relata que la joven Leocadia, señorita de compañía de las niñas de un banquero, iba siempre “*arreglada de desechos laboriosamente <refrescados>; siempre calzada con botas viejas, ..., siempre limpiando guantes innoblemente sucios, con la suciedad ajena, manchados en los bailes por otra mujer; siempre cambiado un lazo o una flor al sombrero de cuatro inviernos o tapando el roto cuello de la talma con una pasamanería aprovechada, verdosa*” Encaprichado de Leocadia, un hermano de su patrón, le insta a huir juntos y para sellar esa promesa de amor le regala un hermoso brazalete de brillantes de la prestigiosa joyería Lacloche,⁶⁵⁹ una *argolla de esclava*...que ella, al final del cuento, rechaza de manera violenta.

Las alusiones a la indumentaria, aunque escasa, expresan la pobreza de la protagonista que recuerdan similares circunstancias de otros personajes de la Pardo

⁶⁵⁷ “*Por esos mundos*” mayo de 1906, nº 136, enero de 1906, nº 132, y julio de 1901, nº 78; “*El Heraldo de Madrid*”, 22 de diciembre de 1907, año XVIII, nº 6.234; “*Álbum Iberoamericano*” 22 de marzo de 1906, año XXIV, nº 11; “*La correspondencia de España*”, 11 de marzo de 1892, año XLIII, nº 12.392.

⁶⁵⁸ Madame Lambert y Laferrière son los dos únicos nombres de casas de moda que se reseñan en el *trousseau* descrito de la reina Victoria Eugenia. *Blanco y Negro* 07/04/1906.

⁶⁵⁹ Prestigiosa estirpe de origen judío, *Lacloche Frères*, establecida en la Calle Sevilla de Madrid desde 1875. Ampliaron su negocio abriendo tiendas en distintas ciudades europeas siendo considerada esta firma una de las más prestigiosas de España. Anunciaban sus creaciones más exclusivas en la prensa a través de grandes imágenes fotográficas con sencillos y escuetos pies de foto “*preciosa diadema estilo Luis XVI*” o “*Diadema Gótica*”, reseñando, por último, las direcciones de la Casa en París, Madrid, Londres, Niza, Barcelona, Ostende y San Sebastián. (*La Dama y la Vida Ilustrada*. Número de primavera, 1908)-

Bazán,⁶⁶⁰ tales como una de las hijas de Neiras (Ciclo de Adán y Eva: *Doña Milagros*) o la Enriqueta de “*El disfraz*.” “*no vuelvo a usar algodón-determinó-. Seda, seda, no más... Y a docenas los pares... Unos calados; otros, bordados como galas de novia...*”

Pero, sin lugar a dudas, es *El disfraz*, (*La Ilustración Española y Americana*, 6 de enero de 1909; *La Maga Primavera*, pp.263-267) una de las narraciones donde el indumento toma plaza de drama doméstico de la mano de Doña Consola, una humilde profesora de piano de *tacones torcidos*, paupérrimo vestido y basto corsé de raído dril, que ejerce en morada aristocrática. Inesperadamente, la dueña de la casa obsequia a esta maestra de piano con dos entradas a la ópera; una fineza que proporcionará horas de ilusión y lujo a Doña Consola y a su esposo. A tal efecto, la marquesa de Ínsula prestará algunas ropas de etiqueta ya en desuso, un vestido de seda verde, el abrigo de paño color café y un frac para su marido: “*dos horas después estaba vestida y peinada Doña Consola. Sobre su ropa blanca, perfumada de foin, crujía la seda musgo del traje, antiguo para la elegante marquesa, en realidad casi a la última moda, primorosamente adornado con bordados verde pálido y rosas en ligera guirnalda; en la cabeza un lazo de lentejuela hacía resaltar el brillo del pelo castaño...*” Como en tantas obras suyas, el empleo de términos muy especializados en materia de moda, el uso de galicismos, tales como *foin* ,⁶⁶¹ o la relación detallada del color y adornos del vestido, como si de una revista de moda se tratase, contemporizan con la emotiva y delicada atmósfera de la trama.

Un año después, publicará “*Fantaseando*” (*La Ilustración Española y Americana*, 8 de octubre de 1910. Año LIV, nº XXXVII) cuento en el cual narra la fascinación que una conocida cupletista en el escenario ejerce sobre una joven burguesa que acude a su espectáculo. La Bella Dorada, émula de la Fornarina, la Bella Otero y de otras tantas del ramo sicalíptico, no era parisién sino madrileña, y de origen humilde; de carrera meteórica, y consagrada como tal en París, había vuelto a Madrid con *ínfulas de bella mundial*: “*Traía sobre su piel finas pinturas y estucados maravillosos; sobre su cuerpo, trajes de luces, obra del gran modisto, mantones madrileños que eran un derroche de*

⁶⁶⁰ Esa pasión desbordada por el *trapo* recuerda también a otros personajes de la novela galdosiana, tales como Isidora Rufete y Rosalía Pipaón, heroínas de *La Desheredada* (1881) y *La de Bringas* (1884), respectivamente.

⁶⁶¹ Se trata de fragancia a heno o hierbas. DÍEZ DE REVENGA Y TORRES, Pilar. Opus cit. p.2.

flora y fauna extravagante y colorista, y rodeando su cuello tornátil y colgando de sus orejas diminutas, esos gruesos solitarios que parecen lágrimas divinales de la aurora..”

Pilar, así se llama esta dama que acude con su marido y otros acompañantes al teatro, viste *con gracia modernista*; no prende grandes joyas, como la *riviére* de brillantes *auténticos* de la Bella Dorada, ni por supuesto se viste en Worth; a diferencia de la cupletista, “*se deslizaba furtiva en las casas de las modistas que venían de París con los modelos, a cada estación, por lo que refrescaba trajes y adquiría alguna joyuela*”; es una mujer casada empeñada en quehaceres domésticos para quien esas pequeñas concesiones al frívolo mundo de la moda constituyen un paréntesis que proporciona satisfacción a su vida (*Un poco de chic presta realce y encanto a la vida..*).

Las canzonetistas del género galante, las cupletistas, alcanzaron a ser, y así se deja ver en este relato de Doña Emilia, la expresión chabacana de la seducción femenina y el paradigma de un impúdico artificio:⁶⁶² “*Su traje, que ceñido en la cadera, se abría rizándose como un flor extraña, un poco más arriba del tobillo, era combinación de colores exquisitos...El pie, primoroso, se agitaba preso en la cárcel azul de unos chapines dignos de Goya*”. Sin embargo, algunas de éstas alcanzaron gran notoriedad social, como las divas de la ópera, las danzarinas o las damas del teatro; La Goya, la mencionada Bella Otero, La Fornarina o La Chelito, celebridades del llamado entonces “género ínfimo,” competían en fama con Cleo de Merode, Isadora Duncan, Loïe Fuller o Labourskaia. Pero sin comparar con las actrices de teatro que mantuvieron socialmente un prestigio indeleble mostrado también en la prensa; incluso en las gacetas de moda fueron objeto de innumerables artículos, entrevistas o pequeñas reseñas biográficas, difundiéndose a través de sus vidas, sus costumbres, su trabajo, su vida familiar, una imagen acorde con los parámetros tradicionales de la mujer.⁶⁶³ Muy

⁶⁶² LATORRE CERESUELA, Yolanda. Opus cit. p. 383.

⁶⁶³ “*Última creación de la Casa Laferrière...Elegantísimo traje de noche de crespón de china meteoro azul celeste, adornado de encajes Maline, el cuerpo guarnecido de bordados de plata y nácar. La falda suelta, formando túnica, cuyas esquinas llevan bordados iguales a los del cuerpo. Mlle Gayez, del teatro de Sarah Bernhardt*” *La Dama y la Vida Ilustrada* (mayo, 1908): En esta revista especializada las reseñas biográficas de las actrices españolas Leocadia Alba; Julia Martínez, Concha Ruiz o Mercedes Pérez de Vargas, entre otras, confirman el arraigo de estos “modelos” de mujer a principios de siglo XX. Mención muy especial también aquí, en España, merece la presencia de Sarah Bernhardt, primerísima diva a la que Emilia Pardo Bazán homenajearía en sus artículos, como aquel en que destaca su visita a la capital de España: “...ha recreado al público madrileño, con su arte y también con sus perifollos....Hace pocos

distinta esta visión con las noticias muchas veces poco edificantes o escandalosas derivadas del comportamiento de las *demi mundaines*: “Vemos a la Bella Otero *toiletada a la dernière y luciendo alhajas espléndidas, que reflejaba en su semblante, de una juventud caída, pero arrogante, un gesto de noble envidia por no poder exhibirse como las otras. Es admirable esta flexibilidad del feminismo francés, que sabe adornar las mayores catástrofes con el gusto exquisito de su género y sabe convertir en fiesta lo que lleva impreso el doloroso rictus de la desgracia*” (*El Globo*. 10 de octubre de 1914)

El final de este capítulo ha de concluir con una de sus escasas piezas teatrales, *El vestido de boda*;⁶⁶⁴ un monólogo que estrenó Balbina Valverde en el Teatro Lara de Madrid los primeros días de febrero de 1898; a la crítica gustó con tibieza este capricho, pensado por su autora para la mencionada actriz, “*que si bien está correcta y castizamente escrito y abunda en frases felices e ingeniosas, adolece en nuestra opinión del defecto de ser poco teatral; es más bien un artículo muy bien escrito que una producción dramática bien narrada...*” (*La Ilustración Española y Americana*. Año XLII, nº V, Madrid, 8 de febrero de 1898)

El monólogo teatral es un género que ya a fines del XIX gozaba de notable prestigio cultivándolo autores tales como Strindberg y Chejov.⁶⁶⁵ A ello se une la originalidad de la escritora al concebir la obra como un pretexto sobre la forja de un nuevo patrón femenino capaz de encauzar su vida desde la voluntad y “*las propias y libres ideas.*”⁶⁶⁶

Como los personajes femeninos de Ibsen, los derroteros de la libertad y la audacia de Palmyre Lacastagne desvelan los escollos y triunfos de su vida. La protagonista es Paula Castañar una mujer que tomando las riendas de su vida y de su familia arruinada, se transformaría en modista francesa en Madrid, allí instaló su taller en la calle de la

meses tuve el gusto de encontrarme al lado de Sarah, en su camerino, en París. Era el intervalo del acto tercero al cuarto, si no me equivoco de la dama de las Camelias. Vestíase la actriz para el baile, y en sus crespos cabellos rubios lucía ya dos grupos de camelias osa. Se daba blanquete a la garganta, colorete a los labios, sin interrumpir la conversación. El traje era de rosa blanco, de un blanco nacarado, y los grandes pliegues de la tela envolvían el cuerpo con majestuosas inflexiones...”

⁶⁶⁴ PARDO BAZÁN, Emilia. *Teatro completo*. Estudio preliminar, edición y notas de Montserrat Ribao Pereira, Madrid, Akal, 2010, pp.81-87.

⁶⁶⁵ VERSTEEG, Margot “El vestido de boda. La problematización de la condición femenina en un monólogo teatral de Emilia Pardo Bazán” *Hispania*, 90, 3, (2007), p. 413

⁶⁶⁶ THION SORIANO MOLLÁ, Dolores. “Las mujeres en el teatro de Emilia Pardo Bazán” en *Las representaciones de la mujer en la cultura hispánica*. Valladolid. Universitas Castellae, 2002, p. 396

Montera; *Madame Palmyre Lacastagne. Robes et costumes "una eminencia del arte de los pingos"* Bajo esa falsa y atinada identidad: “¡Eso de modista francesa viste tanto!. Casi viste más que el traje, sobretodo si el traje es de soiree” (p.83) Palmyre o Paula define su forma de vivir extrayendo beneficios económicos de la hipócrita sociedad a la que engatusa con su rol de gran modista parisién: talante altivo, maneras displicentes, y toda la sociedad mujeril rendida a sus creaciones trapísticas: “volvía yo en primavera de París, con el alijo de novedades, y empeñaban sus diamantes antiguos, hipotecaban sus fincas para comprarme moños...”(p. 84). Una vida honrada que ella no obstante tratará de ocultar a su propia hija, a quien ha confeccionado su vestido de boda; guardado en una caja simboliza su última obra, la última creación de Palmyre; un regalo para quien ignora que su madre, Paula, no es otra que la célebre francesa.⁶⁶⁷

Aparte de otras consideraciones de índole literaria, la escritora aborda en esta pieza teatral algunos convencionalismos sociales muy en boga desde finales del XIX; el hecho de que una casa de modas tuviera cuño francés imprimía estilo, *chic*, solvencia estética, aunque no siempre respondieran estos argumentos a la realidad; la protagonista incluso insta al público acerca de quién cometería la vulgaridad de tener modista española, primaba todo lo francés en lo suntuario femenino, en una época en la cual todavía no se hallaban del todo en boga *las elegancias a la inglesa, género marimacho*.⁶⁶⁸

El letrero *Palmyre Lacastagne. Robes et costumes*, que los maridos de sus clientas transformarían jocosamente en “*roba por costumbre*,” define un fenómeno asentado en la alta sociedad española de aquel tiempo, la voraz relación de estas pretendidas costureras de origen francés con una clientela abocada al fasto de la moda.⁶⁶⁹

⁶⁶⁷ El gesto de abrir la caja donde se guarda el vestido de novia remite para M. Ribau Pereira, al mito de Pandora donde quedará preservada la esperanza que ella mantiene acerca del futuro y prometedor matrimonio de su hija.

⁶⁶⁸ Se refiere Doña Emilia por boca de Palmyre a la primacía de la moda francesa en la segunda mitad del XIX ya que desde últimos de este siglo la moda inglesa, más práctica y sencilla para la mujer, inspirada en el sport, competiría con las firmas francesas.

⁶⁶⁹ Para *La Nación* de Buenos Aires escribió sus “Crónicas de Madrid”; en uno de sus artículos publicado en 1912 y citado por J. Sinovas Maté en Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en *La Nación* de Buenos Aires (1879-1921) escribiría acerca de estas modistas francesas, o mitad españolas, mitad francesas que como las arañas atrapaban en sus telas a unas señoras que, como el toro, acudían al trapo. Citado por M. Ribau Pereira, *Ibidem*. P.84

Por último, en un salto atrás en el tiempo, no ha de olvidarse uno de sus relatos cortos más hermosos de Pardo Bazán, cuento donde la autora incorpora elementos nostálgicos relacionados con la ropa y un cuidadoso repertorio de ilustraciones de José Cabrinety:

“Fernanda, en su capricho de descoser ella misma los famosos encajes, tomó el manajo de llaves y abrió la bien ajustada puerta del ropero. Un olorcillo á vetiver y alcanfor salió de las profundidades del armario, y la dama, guiada por la forma de ja caja que conocía tan bien, acertó inmediatamente con su traje de boda. Antes de levantar la tapa de la caja barnizada y fina, detúvose, movida por un sentimiento que no podía definir, mezcla de respeto y de tristeza tediosa -la tristeza que nos infunde la vista de cosas en que pusimos lo mejor del alma, y que sólo nos dieron en cambio amarguras y decepciones. -Cuando, alzada ya la cubierta, apareció la nube de blancura un tanto rancia, el raso velado por el tul, las flores de azahar misteriosamente recatadas entre la sutilísima red del encaje, allá en una esquina las cajas de terciopelo blanco del misal y el abanico, en la opuesta los zapatitos diminutos con su lazo bordado de perlas..., Fernanda, abismada, con la mano izquierda delante de los ojos y la derecha crispada sobre la rodilla evocaba-por virtud de aquellos blancos atavíos- la visión no menos blanca de sus amores y su noviazgo. (La Ilustración Artística. Año XV, N° 746, p.p. 283 y ss.)⁶⁷⁰

⁶⁷⁰ Se publicó en *La Ilustración Artística*. Año XV, abril-mayo de 1896 , Números 746-749. Ver QUESADA NOVÁS, Ángeles “Emilia pardo Bazán compone una novela para una revista ilustrada” Opus cit. p.p. 119-135

CAPÍTULO V

OTROS ESTEREOTIPOS.

En este último capítulo incorporamos la obra de Juan Valera y *La Tribuna*, novela paradigmática de Emilia Pardo Bazán. En todas ellas las referencias a la imagen de la mujer de extracción humilde, a la indumentaria sencilla y al decoro en el vestir configuran el hilo conductor y la relación general de todas ellas.

Si la narrativa de tradición realista o de registros naturalistas han proporcionado bases suficientes para determinar aspectos cotidianos, íntimos, psicológicos y sociales de la mujer española del siglo XIX a través de su imagen externa, de su forma de vestir, de sus afeites, de sus joyas, de su pobreza y humildad..., en fin, su apariencia. No quisiera cerrar este capítulo con la mera reflexión hacia la figura inevitable de Don Juan Valera (1824-1905)⁶⁷¹, autor de tres novelas de nombre femenino, (nada original, por otra parte, si tenemos en cuenta los títulos de Galdós, por ejemplo) *Pepita Jiménez* (1874), *Doña Luz* (1879) y *Juanita La Larga* (1895). El autor bosqueja unos personajes femeniles encuadrados en una realidad profundamente idealizada⁶⁷²; son mujeres de carne y hueso pero prototipos de la acción de la espiritualidad, de la belleza interior que emerge con sencillez a unos cuerpos nada atildados, a unas apariencias faltas de artificio. Es la belleza límpida, con *lisura*, parafraseando a Emilia Pardo Bazán, en el vestir y una total correspondencia equilibrada entre los deseos íntimos, las intenciones y las acciones. La raíz de estos modelos se halla en la tradición heredada del Siglo de Oro, y permitiéndome ser arriesgada, en algunas figuras femeninas de la literatura clásica universal; la formación literaria del autor, su conocimiento de textos clásicos y sus referencias a los mismos han sido harto reconocidos por los críticos⁶⁷³. De cualquier forma, tanto la tradición literaria como los arquetipos existentes en la sociedad configurarían unas heroínas que como prolongación de los modelos románticos se

⁶⁷¹ Completos y definitivos son los estudios de AZAÑA, Manuel, "Prólogo" a. *Pepita Jiménez* La Lectura, Madrid, 1927. MONTESINOS, José F. *Valera o la ficción libre. Ensayo de interpretación de una anomalía literaria*. Castalia, Madrid, 1970 y RUPE, Carole *La dialéctica del amor en la narrativa de Juan Valera*. Pliegos, Madrid, 1986

⁶⁷² A tal efecto, Enrique Gómez Carrillo inserta en su libro *Sensaciones de París y de Madrid*, la siguiente reflexión: "Valera sí que sabe pintar cuadros picarescos de sabor bastante pecaminoso, y lo hace con tanta gracia y donosura que verdaderamente es divino...y como es idealista, ni aún Cervantes llega a su altura" (Garnier Hermanos, París, 1900, p. 217)

⁶⁷³ ROMERO, Leonardo *Introducción a Pepita Jiménez*, Edición de Leonardo Romero, Cátedra Madrid 1992, p.p. 11-21.

insertaron en la narrativa del XIX, cuidando muy bien sus creadores aquellos aspectos psicológicos y sus correspondientes coordenadas sociales y culturales.

Pepita Jiménez se publica cuando la efervescencia del realismo y del naturalismo comenzaban a dar sus maduros frutos, tales como *Le ventre de Paris* de Emilio Zola (1873) *Les Diaboliques* (1874) de Barbey d'Aurevilly o *Ana Karenina* de Tolstoy (1876). Obra literaria inmersa dentro de lo que fue el debate nacional en torno a idealismo/realismo, así como a los aspectos irreconciliables de ambos espíritus, su acogida tras la publicación fue importante dentro y fuera de España.⁶⁷⁴

Se trata de una narración integrada dentro de los parámetros realistas junto a un latente y profundo idealismo; su protagonista es una joven viuda en cuya persona se acrisolan las más variadas virtudes, y que se ve involucrada en un asunto amoroso con un seminarista, a la sazón hijo de su pretendiente; el autor se muestra lacónico en cuanto a situar espacial y temporalmente la acción, aunque no cabe duda de la ascendencia andaluza de paisajes, vida cotidiana, costumbres, modos de vida y ambiente rural. Los pueblos cordobeses de Doña Mencía y Cabra inspiran el panorama donde se mueve su protagonista, esa *Cloe andaluza*, según Manuel Azaña, acogida en una Arcadia luminosa, donde se yergue como ideal femenino.

Aunque algunos mimbres de la trama los halló Valera en las vidas de antecedentes familiares, no se trata de una novela en clave, si acaso, psicológica, ni gusta de particularidades naturalistas ni de alusiones herrumbrosas a la sociedad del momento”...*la lectura de Pepita Jiménez no nos conduce ante un coloso ingente, sino ante una efigie graciosa, cobijada en el simbólico templete del huerto cordobés, alegrado por el son de la flauta bucólica* “⁶⁷⁵. En cualquier caso, la ambientación rezuma tal poetización que convierte lo doméstico y prosaico en una deslumbrante y pastoril escenografía. El paisaje y el espacio cotidiano adquieren una presencia ineludible convirtiéndose en auténticos protagonistas y envolviendo con gusto *paganizante* la trama amorosa⁶⁷⁶.

⁶⁷⁴ Ibídem. Ver aspectos acerca del autor y su obra en la introducción de Leonardo Romero, p.p.9-84.

⁶⁷⁵ AZAÑA, Manuel Prólogo a la edición de *Pepita Jiménez* de 1927, p.37

⁶⁷⁶ ROMERO, Leonardo *Introducción a Pepita Jiménez*, opus cit. pp. 38 y ss. .El crítico José de Navarrete definió esta novela como *paganizante*

Considerada por Clarín *la perla* de las novelas españolas contemporáneas,⁶⁷⁷ su personaje principal es uno de los modelos femeninos más interesantes del post romanticismo español y antecedente de algunas heroínas de la literatura española de la segunda mitad del Ochocientos: la hermosa *Miss Fly*, y la romántica *Jenara de Barahona* de los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós o la dulce figura de Lucía, protagonista de *Un viaje de Novios* de Pardo Bazán⁶⁷⁸

La historia de la joven viuda Pepita y del futuro sacerdote Luis de Vargas se inserta en apariencia dentro del conjunto de obras literarias cuyo hilo conductor tienen como argumento los amores de una joven con un hombre consagrado a Dios; baste recordar las novelas españolas *Tormento* de Galdós (1884), la ya citada *Un viaje de novios* (1881)⁶⁷⁹, *Los Pazos de Ulloa* (1886) igualmente de la Condesa, de soslayo *La Regenta* (1884) de Clarín, y *Doña Luz* (1879) también de Valera; no obstante, la configuración idílica y su espíritu sentimental, su finísimo erotismo, la cadencia y armonía de la paulatina y unísona educación sentimental de sus protagonistas, así como un desenlace feliz fruto de providenciales circunstancias, han obligado a la crítica a desmarcarla de las corrientes realistas y/o naturalistas del momento. Su relación con la obra clásica *Dafnis y Cloe (Las Pastorales)*, de Longo de Lesbos (S. II) traducida en su día por D. Juan Valera⁶⁸⁰, su huella idealista, así como su espíritu alusivo a la poética clásica, convierten a *Pepita Jiménez* en una *insólita novedad* dentro del panorama de la literatura española del siglo XIX.

⁶⁷⁷ Definida así por Leopoldo Alas, Clarín y por Juan Fernández Luján en sus *Estudios críticos* (1889), p.42, obra citada nota 7

⁶⁷⁸ ROMERO, Leonardo Opus cit. pp. 34 y 46. *Episodios Nacionales I*: “La batalla de los Arapiles” (1875 y *Episodios Nacionales II*: “Los Cien Mil hijos de San Luis” (1877). Ver BENÍTEZ, Rubén “Jenara de Barahona, narradora galdosiana” *Hispanic Review*, 53, 1985, pp.307-327. La protagonista de *Un viaje de novios* (1881) es Lucía, una joven malcasada cuyo viaje de novios le supone un recorrido espiritual hacia la madurez. Su amor correspondido pero no consumado hacia un sacerdote jesuita la convierte en una mujer plena.

⁶⁷⁹ Sobre la impronta de *Pepita Jiménez* en *Un viaje de novios* ver FERNÁNDEZ LUJÁN, Juan *Pardo Bazán, Valera y Pereda (Estudios críticos)* Luis Tasso Editor, Barcelona, 1889, p.p. 18-43.

⁶⁸⁰ Juan Valera realizó una traducción y edición de esta obra. Ver MARTÍNEZ, Javier “*Dafnis y Cloe* de Longo en la traducción de Juan Valera (1887)” <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc37951>

12. PEPITA JIMÉNEZ. LA MUJER EN EL IMAGINARIO DE SU AUTOR

La mujer en el siglo XIX es foco de atención bajo muchos puntos de vista; la ilusa, la domesticada, la mujer seductora, la engañada o la mujer decidida, los arquetipos arraigados, como el ángel de hogar, los modelos de tradición literaria, y sobre todo, la *mujer nueva*, la *nueva Eva*. Todas recorrerán a lo largo del siglo un arduo camino literario. El trasfondo está en una realidad social donde el género femenino ha iniciado una andadura en la cual su visibilidad cada vez va siendo más evidente; su incorporación al mundo laboral, su presencia en la sociedad y ya avanzado el siglo su activismo político e intelectual convierten a la mujer en uno de los ejes y centros esenciales de la historia y de la vida contemporánea. Un cambio paulatino que presentará numerosos escollos ya que, en general, el contexto y la escenografía cotidiana de la mujer estarán sujetos a una marcada presencia dentro del ámbito familiar y a una escasa y no siempre bien definida formación cultural; es una realidad, por ejemplo, que a lo largo del siglo XIX los índices de alfabetización son extraordinariamente bajos y la representatividad femenina en el mundo laboral es muy escasa y desestimada socialmente⁶⁸¹

Fue el creador de Pepita un seductor impenitente; Don Juan Valera cautivó y fue seducido por la mujer en toda su extensión de la palabra. Intelectual irreductible, consagró un ideal femenino, compendio de inteligencia natural, belleza y decoro, en todas sus obras⁶⁸².

Poliédrica en su definición, psicológica en su concepción general, esta novela ha sido considerada como una sublime representación casi plástica de la dialéctica entre Amor Divino/Amor Profano, donde junto a exquisiteces impropias de una lugareña, narradas bajos la sombra de refinamientos *aticistas*, emerge la presencia de una mujer

⁶⁸¹ GÓMEZ FERRER MORANT, Guadalupe “ la educación de las mujeres en la novela de la restauración “ *Scriptura*, 12, 1996, p.55

⁶⁸² La bibliografía relativa a la vida y obra de D. Juan Valera es prolija, pero baste recordar los estudios de Manuel Azaña, José F. Montesino y Matilde Galera, entre otros muchos.

palpitante de vida, llena de poesía e incrustada en la realidad recordada y conmovedora de Don Juan Valera⁶⁸³.

Coetánea de *El sombrero de tres picos* (1874)⁶⁸⁴ de Pedro Antonio de Alarcón⁶⁸⁵, *Pepita Jiménez* arranca con un gesto cervantino, el hallazgo casual de un manuscrito⁶⁸⁶; ese parentesco con la literatura del Siglo de Oro une, en cierto modo, a ambas novelas, que gozaron de una extraordinaria fortuna crítica por diversas razones; una de ellas, sin lugar a dudas fue la inspiración en historias vividas, situaciones domésticas, relatos populares o cuentos cuyo resultado fue una literatura festiva, “(...) *primores de filigrana, (...) testimonio más concluyente de que puede ponerse picante en las novelas...*”⁶⁸⁷

Pero hay que remontarse algunos años atrás para hallar compendiadas y bien definidas las particularidades y eficiencias de las mujeres *inventadas* de Valera, en este

⁶⁸³ SÁNCHEZ GARCÍA, M. Remedios *La condición de la mujer en el intelectualismo liberal del siglo XIX: la mujer escrita en las novelas de Don Juan Valera*. Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 2005 (Tesis Doctoral), p.p. 258-259 cita a RUPE, Carole *La dialéctica del amor en la narrativa de Juan Valera* Pliegos Madrid, 1986, .p. 11-12

⁶⁸⁴ El crítico y periodista Antonio Martínez Duimovich (1854-1899) recoge la siguiente reflexión de *Los Lunes del Imparcial* (Revilla,) en “de la novela contemporánea en España. II”: *El sombrero de tres picos, inspirado en un antiguo romance vulgar, no es una novela trascendental ni profunda; es simplemente un cuento precioso que rebosa gracejo y espontaneidad y que está hermosamente escrito; uno de esos libros que no pueden leerse sin experimentar aquel regalado y honesto placer que producen siempre el chiste sin bufonería, el desenfado sin licencia y la ligereza sin frivolidad*” *La América. Crónica Hispano Americana*. Año XXI, N° 21, Madrid, 8 de noviembre de 1880, p.8.

⁶⁸⁵ Figura eminente de las letras granadinas (1833-1891), su producción literaria abarca la novela- *El Niño de la Bola* (1880), *La pródiga* (1881)-, los libros de viajes –*Diario de un testigo de la Guerra de África* (1859)- y el cuento en sus más variadas acepciones y en el que fue un maestro -*El clavo, El amigo de la muerte, la mujer alta*, etc (1881-1882)-.

⁶⁸⁶ SÁNCHEZ GARCÍA, M. Remedios. Opus cit. p. 167. El legajo dividido en tres partes hallado entre los papeles del deán de la catedral constituye un *homenaje* al *Quijote* de Cervantes. Los antecedentes en incorporar a la trama novelesca documentos o manuscritos de origen misterioso se encuentran en las novelas del ciclo artúrico y en las de caballería, respectivamente; la novela de Galdós *La desheredada* (1881), también cuenta como uno de sus hilos conductores la existencia (en este caso espuria) de unos documentos misteriosos que acreditan el origen aristocrático de su protagonista, Isidora Rufete. También constituye un homenaje y un vínculo hacia la novela de Cervantes. Pero de otra manera.

⁶⁸⁷ *La América. Crónica Hispano Americana*. “prólogo a una novela” por Francisco Cañamaque. Opus cit. p. 11

caso de Pepita, pero también de Doña Luz y de Juanita La Larga; se trata de la compilación titulada *La mujer española, portuguesa y americana* publicada en 1872, donde las páginas dedicadas a la mujer cordobesa fueron escritas por D. Juan⁶⁸⁸.

Unos pliegos pergeñados con rigor ilustrativo acerca de, “...*el carácter, costumbres, trajes, usos, religiosidad, belleza, defectos, preocupaciones y excelencias de la mujer...*”⁶⁸⁹. En el caso que nos ocupa, Valera fue reticente en un principio a un bosquejo estereotipado y general de la mujer, para lo cual decantó algunas particularidades que creía *genuinas*, en torno a una imagen recreada por él mismo. Para ello se valió de sus recuerdos y vivencias, y así pintó una mujer marcada por la singularidad.

En este repertorio, la mujer valeriana, pese a las sofisticaciones extranjerizantes y los modos de vida adulterados, ha sabido a lo largo del tiempo conservar intactas unas cualidades y talentos que le son intrínsecos: decoro en el vestir, hacendosa en el hogar, profundamente religiosa, belleza y elegancia natural. Una personalidad inconfundible que es común a las serranas y a las labradoras, a las de la ciudad y a las del campo, a las jóvenes y ancianas, a las damas y a las lugareñas, a las criadas y a las dueñas. Ilustrativo es el pasaje donde pondera los sencillos atuendos autóctonos frente a los atavíos forasteros:

“Nada de miriñaques ni ahuecadores en aquellas muchachas. El pobre vestido corto, sobre todo en verano, se ciñe al cuerpo y se pliega graciosamente, velando y revelando las formas juveniles, como en la estatua de Diana cazadora. Por desgracia, las damas del lugar han adoptado, en cuanto cabe, casi todas las modas francesas, y van perdiendo el estilo propio de vestirse y peinarse. Todas usaron ingentes miriñaques

⁶⁸⁸ *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas, tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones...Obra escrita por los primeros literatos de España, Portugal y América e ilustrada por los más notables artistas españoles y portugueses.* D. Miguel Guijarro Editor, Madrid, 1872, Tomo I, p.p.277-295. La mujer de cada provincia, región, capital o país es descrita por representativos hombres de letras de cada una de las regiones ibéricas y americanas: Pérez Echevarría, Valcárcel, José Selgas, el Marqués de Molins, Canalejas, Pedro A. de Alarcón. Víctor Balaguer o Emilio Castelar entre otros notables escritores. Cada texto se guarnecía además con una o varias pintorescas cromolitografía.

⁶⁸⁹ Tal y como reza en el título de la portada del primer volumen.

*totales, y ahora usan el miriñaque parcial y pseudo-calipigo que priva. El día menos pensado abandonarán la mantilla y se pondrán el sombrerito. Todas se peinan, tomando por modelo el figurín, y suelen llamar a este peinado de encuné ó de remangué, a fin de darle, hasta en el nombre, cierto carácter extranjero. Las faldas, en vez de llevarlas cortas, las llevan largas, y van barriendo con la cola el polvo de los caminos. En resolución, es una pena este abandono del traje propio y adecuado.*⁶⁹⁰

En este expresivo y elocuente pasaje, resume Valera la constante paradoja de la moda femenina española, el enfrentamiento entre las extravagantes modas francesas y la conveniencia de las españolas. El *calipigo*⁶⁹¹ miriñaque, no es otra cosa que el polisón, que sugiere el artificioso efecto de grupa o nalga sobresaliente, frente a las faldas sencillas; o el sofisticado sombrero frente a la tradicional y bella mantilla. Todo ello nos remite al insistente desafío entre prendas importadas e impostadas y la supervivencia de aquellas de origen autóctono. Una dialéctica que a lo largo de todo el Ochocientos azuzaron estudiosos de la indumentaria y el traje, articulistas y escritores: baste recordar algunas monografías o artículos sobre modas o las constantes alusiones más o menos veladas a la autoridad de la ropa y aderezos de arraigo nacional frente a las extranjeras⁶⁹²

⁶⁹⁰ *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas...* Opus cit. p.291

⁶⁹¹ Término que alude a la calidad oronda y redondeada de las nalgas. En la plástica helenística, la Afrodita o Venus Calipigia, exhibe sus desnudas y bellas caderas y nalgas. Galdós en “Cánovas” alude de forma explícita a la Venus Calipigia cuando el narrador y protagonista hace un somero resumen de algunos detalles generales que expresan muy bien la moda burguesa durante la segunda mitad del XIX “*Sean también las edades futuras que mi compañerita se arreglaba los corsés, echando piezas nuevas allí donde hacían falta, renovando ballenas, ojetes y cordelillos. En cuanto a los polisonos, ¡ay!, yo, Proteo Liviano, era el fabricante de aquellos absurdos aditamentos. Tras cortos y ensayos llegué a dominar el armadijo de alambres y crinolina, que hubiera causado vergüenza y horror a la Venus Calípige...* PÉREZ GALDÓS, Benito “Cánovas” *Episodios Nacionales*. Serie Final, Obras completas, Tomo III, Aguilar Madrid, (1964), 1966, p. 1346-En *La de Bringas*, también se describe a refugio Sánchez Emperador como “joven Calipiga” (Cátedra, Madrid, 1994, p. 182)

⁶⁹² Los duelos estéticos entre lo vernáculo y lo foráneo tienen su piedra angular en los escritores costumbristas desde finales del siglo XVIII. Ramón de Mesonero Romanos dedicó algunos de sus escritos a traducir el sentir popular que inspiraban algunas prendas castizas; *El sombrerito y la mantilla*” aborda con gracejo la sutil sustitución de la indumentaria tradicional española por las modas llegadas de París. En el fondo. la añoranza y recuerdo de una de las prendas emblemáticas de la mujer española ensombrecida por el sombrero, más del gusto europeo. Ver MESONERO ROMANOS, Ramón *Escenas Matritenses. Por el Curioso Parlante*. Tercera Edición. Corregida y aumentada por el autor y adornada con láminas. Madrid, Imprenta de Yenes. Primera Serie (1832-1836). Tomo II, 1842, pp.231-239

Algunos años después, en 1889 cuando la moda de polisonos y ahuecadores tocaba a su fin, en algunos semanarios locales todavía podían leerse entretenimientos o epigramas populares de esta índole, tal era la contrariedad que siempre produjo este artificioso objeto, por otra parte, primordial en la estética femenina en los últimos decenios de siglo XIX.

“Un polisón modelo.”⁶⁹³ Un cajista espiritual tuvo un día la ocurrencia de prometer a su adorada un polisón. Mandole la prometida prenda, que consiste en los siguientes dichos, dispuestos de modo que figura un polisón.

UNA NIÑA DEBE SABER

Coser.
Cocinar.
Ser buena.
No ser o c i o s a.
H a c e r b u e n p a n .
A h o r r a r l a r o p a .
S e r v i v a y a l e g r e .
E v i t a r l o s e n r e d o s .
G u a r d a r u n . s e c r e t o .
D o m i n a r s u g e n i o .
C u i d a r l o s e n f e r m o s .
L e e r : m a s n o n o v e l a ' .
H a c e r m u c h o e j e r c i c i o .
P i s a r s i n t e n e r c r i a d a .
T e n e r l a c a s a m u y l i m p i a .
S e r e l e n c a n t o d e l a c a s a .
V e r u n r a t ó n s i n m i e d o
L i m p i a r l a s t e l a s d e a r a ñ a s .
R e s p e t a r s i e m p r e a l a v e j e z .
V e s t i r s e m u y m o d e s t a m e n t e .
T e n e r g r a n c u i d a d o c o n e l b e b é .
S e r e l a p o y o y f u e r z a d e l m a r i d o .
C a s a r s e c o n q u i e n t e n g a m é r i t o r e a l .
S e r e n t o d o s l o s c a s o s m u j e r f u e r t e .
L l e v a r u n c a l z a d o q u e n o h i e r a l o s p i e s .
N o s g u s t a r i a q u e l a m o d a d e e s t e p o l i s ó n
s e g e n e r a l i z a s e e n t r e n u e n t r a s d a m a s

Por mundana, internacional y egregia que se declare, por muchas visitas a Biarritz y París, por muchos trajes de Worth y Laferrière⁶⁹⁴ que luzca, la cordobesa mantendrá

⁶⁹³ La Paz de Murcia, 5 de diciembre 1889, Año XXXII, N° 9991

siempre esa impronta inconfundible, merecedora de uno de los tipos femeninos más acreditados del repertorio femenino español⁶⁹⁵

12.1. PEPITA JIMÉNEZ, UNA RÚSTICA MUJER NUEVA

Cuando en el estudio sobre la Cordobesa, de la colección *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, Valera compara la sensual belleza de las jóvenes humildes ataviadas con vestidos cortos, sin cola ni miriñaques, con la *estatua de Diana Cazadora*, el escritor encaja un símil de huella clásica, muy de su gusto, que nos hace recordar, una vez más, a la protagonista de *Un viaje de novios*, Lucía de Miranda, definida por su autora, Pardo Bazán, como *fresca y mujerona como una Níobe*⁶⁹⁶, pero también advierte al lector de sus preferencias estéticas, de su mujer ideal. Y la halla, sin lugar a dudas, en la literatura clásica y en la tradición pagana.

La figura de Pepita aparece en no pocas ocasiones comparada a otras legendarias de la mitología, como la maga Circe⁶⁹⁷ “...porque los tiene grandes, verdes como los de Circe, hermosos y rasgados...Los ojos de Pepita, verdes como los de Circe tienen un mirar tranquilo y honestísimo,,,”.⁶⁹⁸ Un arquetipo que tendrá un extraordinario

⁶⁹⁴ Nótese como el mismo Valera, hombre mundano donde los haya, conoce los grandes nombres de la moda francesa, como la *Maison Laferrière* (1847-1912) En *Juanita La larga*, (p. 25) cita junto a Worth, a *Jacques Doucet* (1853-1929), uno de los *couturiers* más importantes del París de finales del XIX. Respecto a Worth, es significativa la mención que hace de esta importante firma, tanto si la ocasión lo exige como si no, como en “España de nuestros días. Con motivo del libro nuevo, *Todo el mundo*, por D. Santiago Liniers”. En el estudio crítico sobre esta obra del escritor y jurista Santiago Liniers y Gallo(1842-1908) cita a la famosa firma parisina como símbolo de derroche económico:: “...el que yo quiera obsequiar a mi mujer con un vestido bueno de Worth para baile. No es menester que el vestido tenga encajes riquísimos, ni salga de los límites de lo bueno, para que cueste 8.000 rs. Ahora bien; yo he tenido la dicha de escribir una novela titulada *Pepita Jiménez*, que ha sido celebrada; que ha tenido grande éxito. ¿Podría comprar el vestido de Worth con el producto total de *Pepita Jiménez*? En manera alguna...” en *Revista de España* Noveno Año, Tomo LI, Julio-agosto, Madrid, 1876, p. 181

⁶⁹⁵ Ver SÁNCHEZ GARCÍA, REMEDIOS “La visión de Don Juan Valera sobre los tipos de mujeres cordobesas, A propósito de la miscelánea titulada *La Cordobesa* ” Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccz3m2>.

MONTOYA RAMÍREZ, M^a Isabel (Coord.) *La lengua española y su enseñanza*. Actas de las VI Jornadas de la Enseñanza de la lengua española, Universidad de Granada, 2001, pp. 479-486

⁶⁹⁶ PARDO BAZÁN, Emilia *Un viaje de novios*. Opus cit. p. 244

⁶⁹⁷ HOMERO. *La Odisea*. Libro X. Circe, princesa de la isla de Eea. Acogió al fugitivo Ulises, y a sus compañeros los convirtió en cerdos.

⁶⁹⁸ VALERA, Juan. *Pepita Jiménez*. Opus cit. p.p. 190- 242. La figura legendaria de Circe inspiró importantes piezas literarias, tales como los diálogos morales de *La Circe* de G. Battista Gelli (1549), *Circe* de Lope de Vega (1624), y la tragedia de Corneille *Circe* (1673) Su espectro literario como fuente

recorrido visual y plástico a finales de siglo⁶⁹⁹, pues formará parte de los repertorios femeninos, paradigmas y representaciones de la mujer maléfica, la *femme fatale*⁷⁰⁰.

En el mismo orden de cosas, Luis de Vargas, el seminarista enamorado de Pepita, la equipara con mujeres fuertes del Antiguo Testamento, libertadoras y heroínas del pueblo judío, prefiguraciones de la Virgen María (como es el caso de Judith) y de gran peso en la tradición literaria de occidente: “...sueño que me divide la garganta como *Judit al capitán de los asirios, o que me atraviesa las sienas con un clavo como Yael a Sisara; pero a su lado, me parece la esposa del Cantar de los Cantares, y la llamo con voz interior, y la bendigo, y la juzgo fuente sellada, huerto cerrado, flor del valle, lirio de los campos, Paloma mía y hermana...*”⁷⁰¹. A través de las artes visuales y literarias- Botticelli, L. Cranach, Tiziano Veronés, Caravaggio, Artemisia Gentileschi o Lope de Vega-, se muestra a una heroína triunfadora del mal, fuerte y seductora. Con el paso del tiempo, su imagen será reinventada por algunos pintores y literatos desde finales del XIX tales como Rubén Darío o Francisco Villaespesa⁷⁰², Gustav Klimt o Franz von

de inspiración es amplio. Ver GALINDO ESPARZA, Aurora *El tema de Circe en la tradición literaria : de la épica griega a la literatura española*, Editum, Universidad de Murcia, 2015

⁶⁹⁹ SÁNCHEZ GARCÍA, M. Remedios *La condición de la mujer en el intelectualismo liberal del siglo XIX...Opus cit.* 237

⁷⁰⁰ BORNAY, Erika *Las hijas de Lilith* Cátedra, Madrid, 1990. p.p. 171-177. El prerrafaelita William Waterhouse (1849-1917) y los simbolistas y decadentistas Fèlicien Rops (1833-1898), y Levy Dhurmer (1865-1953), entre otros artistas, encontraron en la figura de Circe una inspiración inusitada, incorporando todos aquellos elementos definidores de la mujer maléfica; la *bruja homérica* representa el lado oscuro y perverso del eterno femenino; ver DIJKSTRA. Bram *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Debate, Madrid, 1994, pp. 319-321

⁷⁰¹ VALERA, Juan. *Pepita Jiménez*. Opus cit, p.p. 254-255. *El Libro de Judith y El Libro de los Jueces* (5, 24-27) donde se relatan las hazañas de estas dos heroínas que liberaron al pueblo judío de la opresión, mantuvieron durante siglos su inalterable significado de mujeres fuertes de la Biblia, y en cierta medida, prefiguraciones y antecedentes de María. Con el paso del tiempo estos patrones de heroicidad, humildad y decoro alterarán su significado prístino convirtiéndose ya a finales del siglo XIX, Judith sobre todo, en una imagen transgresora, en un modelo de seducción: Eros y Tánatos, personificación idónea de la *femme fatale*. Ver RODRÍGUEZ FONSECA, Delfina Pilar *Judith/Jael: articulación y evolución de sus representaciones literarias* Universidad de Oviedo, 2003, p.216

⁷⁰² Los poetas modernistas y parnasianos Rubén Darío(1867-1916) en el cuento *Voz de Lejos* y Guillermo Valencia (1873-1943) en *Las dos Cabezas: Judith y Holofernes (Tesis)*; así como los dramaturgos Francisco Villaespesa (1877-1936) en *Tragedia Bíblica en Tres Actos* (1915) y José Francés (1883-1964) en *Judith, Tragedia en Seis Jornadas* (1944) incorporaron en la literatura castellana la impronta sensual y dominadora (castradora) de la heroína hebrea, como una genuina *femme fatale*. Ver

Stuck. Éstos trocarán en fascinante y ambigua, en arquetipo transgresor a una de las figuras literarias (tropo) más representativas de la cultura occidental⁷⁰³.

El enamorado Luis de Vargas alude través de imágenes poéticas a ponderar la figura de su enamorada *Pepita*, comparándola con la esposa del *Cantar de los Cantares*, recopilando algunos apelativos que recibe la Esposa del Esposo, marcando definitivamente la presencia de textos literarios antiguos. El sistema de alusiones se cierra con la inspiración de modelos líricos del Trecento “...será para mí como Beatriz para Dante, figura y representación de mi patria, del saber y de la belleza...”.⁷⁰⁴

De la maga Circe, de las libertadoras Yael y Judith, de La Esposa del *Cantar de los Cantares* o de Beatriz de Dante; de todos ellos supo componer el autor de *Pepita* un inmejorable y acertado repertorio articulando un hermoso símbolo de naturalidad y verdad humana⁷⁰⁵.

12.2. ¿CÓMO VISTE PEPITA?

Los aspectos sobre indumentaria se centran en contadas ocasiones en el análisis que hace Valera sobre el traje doméstico y cotidiano de las zonas rurales de la Andalucía cordobesa, que no tiene por qué ser distinto al de cualquier otro lugar del país.

Una ojeada a la moda hacia 1868-1870 nos sitúa en un momento en el que la crinolina y el miriñaque junto a las colas eran objeto de sabrosos comentarios en cualquier diario de provincias “...pues ahora con tanto enredo / y esos aros de tonel / me parece una mujer/ la campana de Toledo / aproximarme no puedo / pues bien en las

CAMACHO DELGADO, José Manuel “Del *fragilis sexus* a la *rebellio carnis*. La invención de la mujer fatal en la literatura fin de siglo.” *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, 10(20), enero junio 2006, pp.27-43. Ver PAULINO AYUSO, José “Judith, heroína liberadora o mito mágico: su figura en el teatro español en un siglo” *Revista Suiza de Literaturas Románicas*, 56, 2009, <http://www.e-periodica.ch>

⁷⁰³ BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Opus cit. p.p. 203-218. Artistas representativos de los movimientos estéticos finiseculares tales como el simbolismo y el modernismo fueron Gustav Klimt (1862-1918), o Franz von Stuck (1823-1928); sus pinturas plasman una Judith desmarcada de su distintivo tradicional y convertida en una figura equívoca-

⁷⁰⁴ VALERA, Juan. *Pepita Jiménez*. Opus cit, p.259. Tanto el *Cantar de los Cantares* (S. IV) atribuido erróneamente al rey Salomón, poema lírico sobre el amor conyugal (y alegoría cristiana sobre la unión de Cristo con su Iglesia) y la figura de Dante (1265-1321), representante máximo del *Dolce stil nuovo* y de su pasión por Beatriz Portinari constituyen una imagen indeleble del amor.

⁷⁰⁵ PÉREZ RIOJA, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos* Tecnos. Madrid 1980, p. 345.

*pantorrillas / dan tan fuerte refregón / que nos producen dolor / o bien nos hacen cosquillas*⁷⁰⁶.

Puiggarí, pocos años después ahondaba sobre el artificioso miriñaque, apósito llegado del extranjero que desacreditaba el buen gusto adulterando la genuina elegancia española⁷⁰⁷

El vestido de la lugareña y el de la aldeana humilde en *Pepita Jiménez* seguía sus propios esquemas, retomando esta o aquella novedosa prenda y adaptándola a esquemas suntuarios autóctonos, tradicionales y de naturaleza castiza como bien lo refleja Valera “...vestidas a lo rústico, si bien con suma pulcritud y elegancia. Llevaban trajes de percal de vistosos colores, cortos y ceñidos al cuerpo; pañuelos de seda cubriendo las espaldas, y descubierta la cabeza, donde lucían abundantes y lustrosos cabellos negros, trenzados y atados luego, formando un moño en figura de martillo, y por delante rizos sujetos con sendas horquillas por allá llamados caracoles...Sobre el moño o castaña ostentaba cada una de estas doncellas un ramo de frescas rosas...”⁷⁰⁸

La importancia del peinado es decisiva a la hora de crear una imagen tipo de la mujer española, aquella que basa su elegancia en la sencillez y en la falta de artificios. Por ello serán las obreras y las hijas del pueblo descritas por Galdós (Isidora, Fortunata...) e idealizadas por Valera, las que luzcan hermosos peinados basados en la naturalidad donde sólo el caracol o rizo aportan ese gesto de coquetería.⁷⁰⁹

⁷⁰⁶ *La Paz de Murcia*. “Guerra a las colas y miriñaques” Murcia 1866.

⁷⁰⁷ PUIGGARI, José. Opus cit, p 264. A este respecto ya queda claro a lo largo de este trabajo lo refractaria que en su día fue la sociedad española, y también en cierta medida la europea, respecto al miriñaque. Hasta los pliegos de la literatura de cordel se hacían eco con chusco sentido del humor de crinolinas y ahuecadores: “Cuánto oculta un miriñaque- ¡Qué desengaño!” (1866) “Coplas al miriñaque” (Pedro Belda, Murcia, 1867), “Canción de los tristes percances de un miriñaque...”

<http://adarve5.blogspot.com/2018/07/sucesos-extraordinarios-el-extrano.html>.

⁷⁰⁸ VALERA, Juan. Opus cit, p. 187. Se menciona el traje corto y ajustado, es decir, sin cola ni ahuecador (miriñaque)

⁷⁰⁹ BORNAY, Erika. *La cabellera femenina*, Cátedra. Madrid 1994, p.p. 156 s.s. Erika Bornay apunta el valor simbólico del cabello en la iconografía femenina desde siempre. Y, sin duda, la importancia del acicalamiento, rizos y caracoles del pelo; una estética del peinado que ha perdurado durante siglos y que desde el siglo XIX se consideró de raigambre española, pese a ser un adorno más o menos constante desde principios del siglo XIX y de gusto internacional, tal y como puede verse en

Pepita distinguida del resto de la mayoría de mujeres de su pueblo, ”...no afecta vestir traje aldeano, ni se viste tampoco según la moda de las ciudades; mezcla ambos estilos(... ..) y aunque su traje no se distingue del de las aldeanas, sí la realza el detalle exquisito de llevar guantes... ”.⁷¹⁰

Ya se ha señalado la ambigüedad temporal de la obra sin poder rastrear una correspondencia entre el tiempo de la historia novelesca y el tiempo histórico, tal como sucede en los procesos temporizadores de la novela realista. Valera siempre alude a la sencillez y compostura en el vestir de Pepita, como gran señora, pero cuyas formas no diferían de aquellas usadas por las criadas; ausencia de joyas, escasos o ningún adorno ni cosmético se ensartaban a otros aspectos tan diferenciales respecto a las mujeres del lugar como la costumbre de montar a caballo o el cuidado de manos: “Se conoce que cuida mucho sus manos y que tal vez pone alguna vanidad en tenerlas muy blancas y bonitas, con unas uñas lustrosas y sonrosadas”.(Pepita Jiménez, p.p. 187-188)

Un decoro en el vestir que pepita manifestará en el uso de trajes sin cola, denominados cortos, elaborados con tejidos discretos como lana o algodón y en la ausencia del miriñaque, que ya entonces se denominaba en los revisteros *polisón largo* o *medio miriñaque*⁷¹¹

“Salvo la superior riqueza de la tela y su color negro, no era más cortesano el traje de Pepita. Su vestido de merino tenía la misma forma que el de las criadas, y, sin ser muy corto, no arrastraba ni recogía suciamente el polvo del camino. Un modesto pañolito de seda negra cubría también, al uso del lugar, su espalda y su pecho, y en la cabeza no ostentaba tocado, ni flor, ni joya, ni más adorno que el de sus propios cabellos rubios.”(Pepita Jiménez, p.p. 187-188).

Estas concomitancias entre algunos personajes femeninos creados por el escritor quedan definidos en su aspecto exterior y se corresponden con otros rasgos afines: independencia económica, entorno familiar que no corresponde al tradicional, mujeres que viven retiradas de los acontecimientos sociales, desdenes amorosos hacia los

algunos retratos de Dominique Ingres, *La Belle Zélie* (1806) o los retratos *de Caroline Rivière* (1806) o *Madame Rivière* (1805)

⁷¹⁰ VALERA, J. Opus cit. p.p. 170. 177-178. El llevar guantes es un signo de distinción y prestigio social; Isidora Rufete, protagonista de *La desheredada* (Galdós, 1881) es lo primero que hace cuando toma posesión de Madrid, adquirir unos guantes, signo que diferencia al señorío de la vulgaridad (Cap. 7)

⁷¹¹ *La Moda Elegante*- Año XXXI, N° 12, Madrid, 30 de marzo de 1872, p. 94

lugareños,⁷¹² mujeres, como señala Carmen Bravo Villasante, que se hallan dentro de registros literarios y que probablemente tendrían muy poco que ver con las auténticas⁷¹³.

12.3. SEMBLANZAS Y ROPAJES HONESTOS: PEPITA JIMÉNEZ, DOÑA LUZ Y JUANITA, LA LARGA

En *Doña Luz*⁷¹⁴ como también lo fue en *Pepita Jiménez* y lo será en *Juanita la Larga*, el equilibrio entre los rasgos costumbristas y el idealismo poético darán como resultado la concreción de unas mujeres envueltas en la naturalidad y la espiritualidad. Las escasas referencias a los detalles de vestimenta se centran fundamentalmente en cómo los habitantes de Villafría veían a Doña Luz, comparando su belleza a la de una hurí: “...cuando Doña Luz iba por la calle con Juana, su anciana criada, o cuando iba a la Iglesia, grave, silenciosa, vestida toda de negro, con basquiña y mantilla, decían algunos mozos estudiantes...”.⁷¹⁵

También recogió Valera algunas costumbres extendidas por toda España como fue el uso del mantón de Manila, los abanicos con motivos orientales tan populares entre todas las clases sociales: “...pañolones bordados, que llaman en mi tierra de espumilla y de Manila en Madrid, o abanicos chinescos...”.⁷¹⁶

Le interesó a Valera componer arquetipos muy definidos: la limpieza y la sencillez orgullosa son dos características de las mujeres de Valera. En *Juanita* vuelve a reiterarse la imagen que acrisola rasgos realistas y elementos idealizados; el retrato de la protagonista corresponde al tipo recreado por el autor en otras heroínas: torneadas

⁷¹² VALERA, Juan. *Doña Luz*. Austral, Madrid 1990. Introducción de E. Rubio p.p.20-21.

⁷¹³ BRAVO VILLASANTE, Carmen. *Biografía de Don Juan Valera*. Aedes. Barcelona 1959, p.283.

⁷¹⁴ VALERA, Juan *Doña Luz* Edición de Enrique Rubio. Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1990. Considerada el reverso idílico de *Pepita Jiménez*.

⁷¹⁵ VALERA, J. *Doña Luz*, Opus cit. p.58.

⁷¹⁶ Ibídem, p. 99. La importancia de estos adminículos y prendas de ultramar constituyen uno de los fundamentos de la historia de la indumentaria y de la moda en la España del XIX; tal y como se describe en la novela de Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*. Edición de Francisco Caudet. Cátedra, Madrid 1994, Primera Parte, pp. 127 y ss..

manos, pulcritud en el vestir, sencillez...: “...su pelo negro, con reflejos azules, estaba bien cuidado y limpio. No ponía en él ni aceite de almendras dulces ni blandurilla de ninguna clase, sino agua sola con alguna infusión de hierbas olorosas para lavarlo mejor. Lo llevaba recogido muy alto, sobre el colodrillo, en trenza, que atada luego, formaba un moño en figura de dos triángulos equiláteros que se tocaban en uno de los vértices...”.⁷¹⁷

Se advierte en la novela algunas interesantes referencias al gran mundo de la moda y de las revistas dedicadas al ramo “...casi siempre tenía una o dos oficiales que cosían para ella, y ella cortaba vestidos, con tanto arte y primor como Worth o la Doucet en la capital de Francia...con mucho sigilo, vamos tú y yo a hacerle una levita nueva, según el último figurín de *La Moda Elegante e Ilustrada*...”.⁷¹⁸ Son evidentes, pues los retazos costumbristas y de qué forma se habían filtrado en la vida cotidiana los álbums de la moda, las novedades, en fin, de la elegancia. Recoge Valera en la narración esos distintivos de la compostura en días solemnes donde la mantilla ocuparía, sin lugar a dudas, lugar preferente, aun cuando ésta ya a finales del siglo, momento cronológico de la historia de Juanita, era adorno utilizado exclusivamente en actos de solemnidad o grandes fiestas: “...porque tú irás con tu mantilla de tul bordado, y me emprestarás o regalaras la otra que tienes de madroños, que me está como pintada...”.⁷¹⁹

En la novela se recoge el ambiente de fiesta en Villafría, ideal de cualquier pueblo cordobés; la descripción de los atuendos de mujeres, jovencitas de todas las clases sociales deja bien patentes las costumbres al uso en materia de vestimenta: “...ninguna iba con la cabeza descubierta, todas, si no tenían mantilla, llevaban mantones de lana ligera, o bien pañuelos que denominaban allí seáticos, o sea, percal lustrosísimo que imita la seda. Las damas pudientes ya proveyas vestía trajes negros u oscuros de tafetán, de sarga malagueña, o de alepín o de cúbica, y las señoritas, sus hijas, iban con trajes de muselina o de otras telas aéreas y vaporosas, pero ninguna sin mantilla, ora de tul bordado, ora de blonda catalana o manchega...”.⁷²⁰

⁷¹⁷ VALERA, J. *Juanita la Larga*. Alianza. Madrid 1993, p. 33.

⁷¹⁸ *Ibíd.*, p.p. 25. 71.

⁷¹⁹ *Ibíd.*, p. 70.

⁷²⁰ *Ibíd.*, p. 81. El alepín de la reina o cúbica es un tejido originario de Alepo formado por seda (urdimbre) y lana (trama).

El predominio del negro, y de tejidos que daban lustre y brillo a esos tonos oscuros, así como la presencia siempre de la *toca* en todas sus acepciones: mantillas, mantones y pañuelos para cubrir cabezas dan buena prueba del sentido de la respetabilidad femenina expresada a través del indumento y del peso indudable de la tradición histórica.

También se advierte cómo en los medios rurales no se consideraba decoroso en una mujer el engalanarse con ropas no acordes a un determinado nivel social, vestigio de la sociedad estamental y que en muchas zonas rurales ha permanecido hasta el siglo XX “...la desvergonzada Manuela se ha encajado en la Iglesia no vestida humildemente, según su clase, sino con el lujo escandaloso de las mujeres cortesanas...”.⁷²¹ Por supuesto que nuestras tres protagonistas representan sendos arquetipos de mujer de rasgos tradicionales, pertenecientes a una sociedad rural que conserva *resabios estamentales*, aunque su autor decanta y refina la personalidad de todas y cada una, moviéndose “... entre el misticismo español y el idealismo krausista; lo que defiende en *Pepita Jiménez es el triunfo de la vida y el amor sobre el falso misticismo. Doña Luz fracasa como consecuencia de su equivocación al fijar su objeto amoroso y Juanita remite al locus amoenus de la literatura clásica.*”⁷²²

Aunque “*Juanita la Larga*” trata de las relaciones idealizadas de una mujer con su entorno, también se hallan en la obra rastros costumbristas que reflejan los modos de vestir y las costumbres suntuarias de la España rural del último tercio del XIX. Todo ello sazonado con gracia y *enjuandía castiza*, donde se entreveran las vivencias más o menos idílicas de una sociedad rural con un diluido sentido prosaico. Una vulgaridad que se dignifica al estilo de los grandes prosistas del siglo de Oro Español. Porque,

⁷²¹ Ibídem, p. 111. Carmen Bravo Villasante reflexionaba acerca del vestido y algunos de sus fundamentos sociales: “El lenguaje del vestido, como el lenguaje verbal, sirve para transmitir posiciones ideológicas, y cuando se hace coincidir un código indumentario con una opción ideológica, la moda puede resultar muy expresiva...” en “La Psicología del vestir” Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edición digital de Cuadernos Hispanoamericanos, Nº 320-321, febrero-marzo de 1977 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpp113>

⁷²² PORRO HERRERA, M^a José “La búsqueda de la identidad: mujeres de carne y heroínas de novela “Apertura del Curso 2004-2005 de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes

cierto es, que a pesar de esa sencillez aparente, las novelas de Valera son obras de lenguaje clásico, impronta aristocrática y espíritu erudito.⁷²³

Todas las notables heroínas de Valera, y Juanita lo es por derecho propio, son comparadas por algunos estudiosos contemporáneos de Valera, a las féminas pergeñadas por Cervantes o Tirso; para Haverlock Ellis, el modelo cervantino y el teatro del Siglo de Oro pudieron matizar los rasgos de estas mujeres donde predomina la honestidad, el vigor y la solidez física, todo ello aparejado a un carácter intrépido, nada melindroso y muy alejado de la sumisión tradicional, algunos ejemplos de mujeres montaraces y atrevidas son Altisidora (*El Quijote*, II, 1615), *La ilustre fregona* (*Novelas Ejemplares*, 1613) o *La Lozana Andaluza* (Francisco delicado, 1528)⁷²⁴

Y pese a todo, qué universales aparecen estos ideales tipos creados por Juan Valera, podríamos apuntar sin temor al equívoco que supo insertar nuestro autor en la tradición clásica y española de la que hizo gala, toda la modernidad a través de destellos flamantes y novedosos; desde las alusiones a las modas internacionales a los símiles paganos, desde la desenvoltura e inteligencia preclarísima, a la libertad de pensamiento y acción de estas heroínas, cuyo reverso podríamos encontrarlo en la protagonista de “La venganza de una mujer”, cuento de Jules Barbey d’Aurevilly⁷²⁵ perteneciente a la serie de *Las Diabólicas*: En el relato del escritor normando la duquesa de Arcos de Sierra Leone, Grande de España, desciende hasta la prostitución para vengar la muerte del ser amado; su seductora presencia “...con su cabello negro, su vestido amarillo, sus anchos hombros, cuya anchura era superada por sus caderas, recordaba a la Judith de Vernet...”⁷²⁶. Efectivamente, la figura literaria de Judith alcanza en la obra literaria de Valera y Barbey un nuevo significado; en Pepita, la mujer fuerte, renovada; en Jules Barbey, la antítesis del decoro, la mujer fatídica. Ambas imágenes recorrerán en el arte finisecular un fecundo camino.

⁷²³ GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo “Crónica Literaria” de *La España Moderna*, Año 8, N° 86, febrero de 1896, Madrid, pp. 181 y ss.

⁷²⁴ HAVERLOCK ELLIS, Henry “Las mujeres españolas” en *La España Moderna*, año 20, N° 236, Madrid, agosto, 1908, pp. 89-121

⁷²⁵ Jules Barbey d’Aurevilly (1808-1889) escritor post romántico, vinculado a la literatura fin de siglo, la estética simbolista y el decadentismo.

⁷²⁶ BARBEY D’AUREVILLY, Jules *Las Diabólicas* Alianza, Madrid, 2002, p.271

13. LA TRIBUNA

La Tribuna, definida por su autora como un *estudio de costumbres locales*⁷²⁷ se publicó en 1883. Tal y como ella apunta en su prolegómeno, una metodología analítica *implacable* traza esta historia femenina, inmersa en los registros naturalistas, en ese realismo a la española que ella tanto ostentaba y que exhibió en sus tesis de *La Cuestión Palpitante (la Época, 1882)*. Una nueva manera de novelar que ya había bosquejado en *Un viaje de novios*, imbuida por esa moderna escuela que llega de Francia a través de Zola y el Naturalismo. Algunos autores ponen en duda su indiscutible realismo⁷²⁸ pero Clarín en su crónica dedicada a *El Cisne de Vilamorta*, pondera su estilo tan moderno, tan contemporáneo, basado en el dato objetivo y en la observación del natural:

“Doña Emilia Pardo Bazán, que es uno de nuestros mejores críticos, notable historiador, y muy erudita, es también uno de los buenos novelistas de la que se ha dado en llamar nueva escuela.....la claridad con que ve y expresa, la corrección con que dice, lo sabiamente que compone, la perspicacia con que observa.”⁷²⁹

Reiteramos desde aquí el momento literario que vivía España en torno a la década de los 80 cuando las nuevas tendencias naturalistas importadas de Francia presuponían una nueva manera de novelar; un naturalismo que nuestro país trocó en una original interpretación, pues a ciertos parámetros analíticos derivados de la visión zolesca se insertó un fulgurante realismo, innato en el arte español. Si doña Emilia y su *Cuestión palpitante* no dejaban indiferente a casi nadie, Juan Valera apostaba por el reverdecimiento de postulados inherentes a nuestra tradición literaria clásica:

“Concedamos a doña Emilia Pardo Bazán que el naturalismo español, no como es, pues yo no voy aquí a juzgarle, sino como ella quiere que sea, nace de modo legítimo y castizo del *Quijote* y de las novelas ejemplares y picarescas de los siglos XVI y XVII.

⁷²⁷ *La Tribuna, Obras completas* Edición de Benito Varela Jácome, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 11-59

⁷²⁸ GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel “Idealismo, Positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán” *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, Positivismo, Espiritualismo*. Toulouse Le Mirail, Université, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 140-148.

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct14x4>

⁷²⁹ *El Globo. Diario ilustrado, político, científico y literario*- Año XL (Tercera época), 17 de septiembre de 1885, Madrid, N° 8612, p.2

Contra tan buen naturalismo ¿cómo he de murmurar yo? Ojalá me fuera dable ser naturalista por el estilo: ser en el siglo XIX el continuador de Cervantes. (...) la novela naturalista hiere con sus asertos en lo práctico y esencial de la vida, y aun toma, para que la herida sea más profunda, la apariencia de que es estudio experimental y no novela.”⁷³⁰

Dentro del panorama literario del Naturalismo español *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán constituye un auténtico “estudio donde se retratan aspectos característicos y pintorescos de una capa social, con un *propósito docente*, tal y como define la autora en el prefacio de la novela⁷³¹ donde se narra la vida de Amparo, joven perteneciente a la miseria suburbana, su actividad laboral en la fábrica de tabacos y su vida amorosa, todo ello integrado en una sociedad efervescente en torno al 68, es decir, desde el derrocamiento de Isabel II hasta la proclamación de la I República en una ciudad, Marineda (La Coruña). Conocedora Doña Emilia de todos aquellos adminículos relacionados con el embellecimiento mujerial, recoge los sencillos y paupérrimos afeites y ropajes de Amparo indicando las contrastadas modas y vestimentas entre la burguesía y el proletariado de la ciudad imaginaria, trasunto de La Coruña. Es rica en descripciones de tipos populares, niños, jóvenes trabajadores y clases adineradas. Interesantes son los contrastes antípodos entre la joven burguesa (representada por Josefina) y la obrera (Amparo), codiciosa la primera en “*sacar novedades*”, como el uso de traje corto impuesto tras la Revolución del 68 y que constituía una nueva formulación suntuaria acorde con los tiempos, frente al traje largo, con cola, anticuado y punto de referencia de una época cercana pero ya pasada de moda; Josefina usará invariablemente el abanico en conversaciones ligeras, vestirá túnica de seda corta ribeteada de *bellotitas* de pasamanería y su vestido rematará en un ruedo de *glasé*; lucirá un velo de rejilla y un lazo o *pouff* negro sobre la parte posterior de la cintura para remarcar caderas y nalgas. Amparo sin embargo se tatará con pobres ropas como la enagua de lienzo y el justillo de *dril*, una tela fuerte y tosca, calzará zapatos rudos de

⁷³⁰ VALERA; Juan “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas” (III,IV) en *Revista de España*. Décimo noveno año, Tomo CXII, N° 112, septiembre y octubre, Madrid, 1886, pp. 19-20, 166

⁷³¹ SÁNCHEZ GUILLÉN, Angustias. “proletariado y burguesía en *La Tribuna*. Cómo visten, cómo trabajan, cómo viven” *Moda y sociedad. Estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*, Emilio J. García Wiedemann y M^a Isabel Montoya Ramírez (editores) Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada, Granada 1998, p. 571. La autora recurre a las palabras citadas por la Pardo Bazán en el prólogo a la primera edición de *La Tribuna*.

becerro y sus faldas interiores serán bastos refajos de bayeta ocultos por un vestido de tartán.

Carmen Bernis en uno de sus artículos⁷³², apunta la idea del influjo extraordinario que ejercieron las modas burguesas en los trajes populares. La transacción a las capas más bajas de la sociedad de algunos elementos de las modas burguesas y que paulatinamente pasaron a formar parte de la guardarropía del *cuarto estado*, parafraseando a Galdós, se equipara al peso específico que ciertos rasgos e improntas de indumentaria tradicional hallaban eco en modas cosmopolitas. Trasvases lógicos en una época en que la acepción *moda* constituye una expresión colectiva. En la vida cotidiana, jóvenes obreras, costureras, tenderas, campesinas, criadas, mujeres de baja extracción social adoptaron a sus sencillos atavíos volantes, crinolinas, encajes, lazos, gorros, peinados, zapatos siguiendo los dictados que las modas marcaban. Sin lugar a dudas, estos débitos se harán más evidentes en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la expresión de la moda es ya un fenómeno social imparable⁷³³ Estos testimonios se hallan en gran parte de la narrativa decimonónica. Las costumbres y modos en el vestir de aquellas féminas de clase humilde, bien quedan retratadas en algunas obras tales como *Fortunata y Jacinta* o *La desheredada*, de Galdós, *Pepita Jiménez*, *Juanita la Larga*, de Juan Valera, entre otras incluidas algunas de nuestra autora, pero en casi todas ellas se manifiestan con toda autenticidad las costumbres en el uso de determinadas prendas tradicionales y la asimilación de ciertos modelos o cánones estéticos de gusto internacional. Ese aspecto contemporizador lo expone José Puiggari en su monografía sobre la historia del vestido; señala, que una de las características principales de la moda en España desde mitad de siglo es el *eclecticismo*, con una imposición casi absoluta desde París, prodigándose en todas las clase sociales el gusto por aquellos arreos de raíz tradicional (guardapiés, mantillas, capas, flores naturales) junto a otros de origen extranjero y cuño moderno.⁷³⁴

⁷³² BERNIS MADRAZO, Carmen. “Los trajes populares”. Opus cit, 418 y s. s.

⁷³³ La difusión de figurines, el abaratamiento de tejidos y objetos suntuarios gracias a la industrialización, el invento de la máquina de coser y el desarrollo del comercio del ramo son premisas indiscutibles y favorecedoras de la universalización de las modas en el vestir.

⁷³⁴ PUIGGARI, José. *Monografía histórica e iconográfica del traje*. Juan y Antonio Bastinos Editores. Barcelona 1886.(edición facsimilar Maxtor, Valladolid, 2008)

Nuevamente la descripción física de un personaje femenino, como este que nos ocupa, responde a su presencia física, a esa corporeidad suma de rasgos físicos, ademanes, lenguaje y expresiones junto al aspecto exterior y su arreglo: Y son algunas las primeras anotaciones referidas a Amparo, casi una niña, en las cuales se describe su pobre atuendo, su insignificante presencia a través de *una enagua de lienzo y un justillo de dril*” (I, 63-64). Pero Amparo, hija de la pobreza y del suburbio marinedino constituye todo un emblema, un espléndido modelo de la obrera, testigo principal de la miseria doméstica y suburbana, de los trabajos depauperados de sus progenitores y de una escasez rayana en la indigencia que la envuelve; traza Pardo Bazán un hilo conductor estructurado en lo que Varela Jácome llama *sociología de la pobreza*⁷³⁵ Y a pesar de todo ello la figura de Amparo, la Cigarrera, la Tribuna. se yergue como un arquetipo vinculado a la reciente historia de la literatura española.

13.1. ANTECEDENTES. MITIFICACIÓN DE AMPARO. OBRERA Y FEDERALA

La cigarrera es un modelo de mujer española que a lo largo del siglo XIX ha tenido su correspondiente predicamento, como lo ha tenido la chulapa o la maja, y que desde Prosper Merimée han recreado algunos escritores. Efectivamente, la *Carmen* del francés es una cigarrera de Sevilla, gitana racial y romántica que poco o nada tiene que ver con *la Tribuna*⁷³⁶, mujer constante, madura y prototipo de mayor envidia. Literatos y viajeros románticos citan y se ocupan de Sevilla, su fábrica de tabacos y sus cigarreras, a las que definen como licenciosas, veleidosas y sensuales: Richard Ford y su *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa, que describe el país y sus ciudades, los nativos y sus costumbres, las antigüedades, religión, leyendas bellas artes, literatura, deportes y gastronomía- Reino de Sevilla*” (1845) o *La Spagna* (1872) de Edmundo d’Amicis⁷³⁷ son buena prueba de ello. De Faustina Sáez de Melgar⁷³⁸ es *Rosa, la*

⁷³⁵ VARELA JÁCOME, Benito “Introducción” en *La Tribuna*, opus cit, p.50

⁷³⁶ Prosper Merimée (1803-1870) intelectual, viajero, escritor y erudito francés perteneciente al movimiento Romántico. Su novela *Carmen* (1845) se fundamenta en el poema del ruso Aleksandr Pushkin *Los Zíngaros* (1827) obra que en su día tradujo al francés. Asimismo inspiró la ópera homónima de Georges Bizet (1838-1875) estrenada en París en 1875.

⁷³⁷ Los antecedentes literarios de *La Tribuna* y la figura de la cigarrera en GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel “La cigarrera y el militar: *Carmen* (1845) de Prosper Merimée; *La Tribuna* (1883) de Emilia

cigarrera de Madrid (1872), una joven más cercana a Amparo, la Tribuna, por su afición *peligrosa* a la lectura; en 1881 edita Sáez de Melgar *Las mujeres españolas, americanas, y lusitanas pintadas por sí mismas*, y fue Emilia Pardo Bazán la encargada de pergeñar el modelo de *La Cigarrera*; años más tarde este texto lo vuelve a insertar en un semanario español. Describe así la escritora este paradigma de mujer:

*“Fama tiene la cigarrera de hermosa, y en verdad que las hay lindas, sobre todo cuando, despojándose de la librea del trabajo, el ancho casaquillo de bayeta, el pañuelo de cotonía, visten sus atavíos del día de fiesta, la enagua blanquísima con bordados de á terciá, la bata declaro percal, el mantón de Manila o de alfombra, y rodea su cara el marco de seda del pañolito graciosamente colocado sobre los caracoles del cabello, en abultado moño recogido. No obstante, el oficio de liar cigarros no alcanza, como es natural, a embellecer a las feas, que, en toda asamblea femenina, se hallan en mayoría. Gracias propias y peculiares del estado de cigarrera son, a pesar de todo un desgaire manolesco, una soltura que, según noté al principio, no suelen poseer ni la aldeana ni la ciudadana que a otras profesiones se dedica. Mal hace la cigarrera en aspirar a cambios políticos: su papel social es estable: las instituciones de la humanidad pasan, pero sus vicios permanecen. Mientras haya sol que madure el tabaco y hombres que lo fumen, habrá cigarreras”*⁷³⁹

Una vez más será Leopoldo Alas, *Clarín*, quien en su crítica de la novela tras su publicación subraye la nueva literatura de esta escritora que *piensa como hombre y siente como mujer*, el naturalismo que se desprende en toda la obra y la sinceridad en el retrato de personajes y ambientes; en definitiva, una obra redonda que va más allá de la

Pardo Bazán, y algunos textos más” en *Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, V Coloquio. La Literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*. Barcelona, 2008 Edición de Enrique Rubio, Marisa Sotelo (et alt.) Universidad de Barcelona, 2011, pp. 193-206

⁷³⁸ Faustina Sáez de Melgar (1834-1895) fue una escritora y editora española. Su revista *La violeta*, (1862-1866) sobre modas y asuntos vinculados con el mundo femenino es un paradigma de la prensa española. Colaboradora de *La Moda Elegante Ilustrada* o *El Salón de la Moda*, escritora prolífica, se especializó en el mundo doméstico y en la configuración de una renovada visión del papel femenino en la sociedad de su época, afín a los postulados tradicionales pero con un profundo interés hacia la educación de la mujer. (Ver SIMÓN PALMER, Carmen *Escritoras españolas del siglo XIX* Madrid, Castalia, 1991); asimismo, formó parte del grupo de exquisitas literatas españolas de época isabelina (ver. SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo. *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833-1895* Madrid, Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 2000)

⁷³⁹ *La Ilustración Artística*. Año V, Nº 239, Barcelona 26 de julio de 1886, p.266

historia de una *cigarrera que se hace federala, predica en la fábrica, se deja enamorar por un teniente insulso, y tiene un hijo de esos amores el mismo día en que se proclama la República...*⁷⁴⁰.

Ya Doña Emilia expresó en su *Prólogo* a la novela y después en sus *Apuntes autobiográficos* (1886) y en la entrevista publicada en *Madrid Cómico* (1898) que en la elaboración de *La Tribuna* confluyó un doble propósito; por un lado, la realización de una novela integrada en la tradición literaria masculina, como *La desheredada* (1884) de Galdós, *L'Assommoir* (1876) de Zola o *Germinie Lacerteux* (1865) de los hermanos Goncourt, y por otro, el análisis y el proceso evolutivo de la presencia de un ideario político en una mujer.⁷⁴¹ Y con certeza se cumplen en esta obra todas las expectativas de una nueva manera de novelar, donde la precisión realista y la observación metódica se manifiestan en la recreación y en la densa exploración por vez primera de una ciudad provinciana (Marineda)⁷⁴², en el desarrollo de la temática proletaria incidiendo en lo que Baquero Goyanes denomina *fisiología socializada*⁷⁴³, y en cierto costumbrismo sórdido; todo ello se acerca como nunca antes y pocas veces después, al Naturalismo.

Amparo es hermosa, su belleza es inherente a su condición moral, a su sensatez alcanzada cuando se independiza económicamente, cuando entra a formar parte de las jornaleras que trabajaban en la fábrica de tabacos de Marineda. Su sazón física correrá pareja a su sentido común y a su inteligencia; el borrón que ensombrecerá su trayectoria vital serán los amores con el militar Sobrado que gozará de su belleza para abandonarla después; explotación masculina que cosificará a la mujer⁷⁴⁴. Para la escritora, la belleza femenina de Amparo, *La Tribuna*, es una alegoría de su madurez como ser humano.

⁷⁴⁰ *El Día*. Hoja Literaria, Madrid, 2 de marzo de 1884, N° 1367

⁷⁴¹ *estudiar el desarrollo de una creencia política en un cerebro de hembra* (Apuntes Autobiográficos) citado en ENRIQUEZ DE SALAMANCA, Cristina .”*Rosa, La Cigarrera de Madrid* (1872), de Faustina Sáez de Melgar como modelo literario de *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán” *La Tribuna, Cuadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán* La Coruña, N° 6, 2008, p. 235 y ss.

⁷⁴² VARELA JÁCOME, Benito “Introducción” a *La Tribuna*, p. 40

⁷⁴³ BAQUERO GOYANES, Mariano *La novela naturalista española*., Opus cit p. 559 (F. 209)

⁷⁴⁴ GONZÁLEZ ARIAS, Francisca “Retratos y autorretratos de fin de siglo: la belleza en la obra de Emilia Pardo Bazán” en *Belleza, dona i literatura* (CARABI, Àngels, SEGARRA, Marta. Editoras). *Belleza escrita en femenino* (Reedición electrónica, 2013) Barcelona, Mujeres y Literatura, 1998.

Ejemplo en torno a la recreación de la condición obrera en la novela española del siglo XIX⁷⁴⁵, su lectura presenta la polivalencia de las grandes obras literarias, desde su impronta naturalista-realista, a una visión simbólica en torno al hilo conductor de la luz, elemento que está presente en toda la obra con una función epistemológica y reveladora de los distintos personajes⁷⁴⁶.

13.2. AMPARO, GALLARDO EJEMPLAR

Los aspectos de indumentaria femenina recogidos en esta novela responden a los usos y costumbres de las féminas pertenecientes a las clases populares y artesanas del mundo urbano, al proletariado e incluso a la clase media; Amparo viste como una mujer relacionada con el grupo social más humilde de cualquier ciudad española. Precisamente en las cartas de dote y en los inventarios de archivos son muy comunes prendas y tejidos tales como el tartán, zapatos de becerro, refajos y faldas de bayeta⁷⁴⁷, etc. El personaje de Amparo, de excelente fuerza representativa, paradigma de la obrera en la narrativa española del ochocientos⁷⁴⁸, participa de una apariencia nada singular. La primera imagen que tiene el lector de ella, casi una niña, es la de una presencia montaraz y desaliñada:

“...donde consagró a su aliño personal seis minutos y medio, repartidos como sigue: un minuto para calzarse los zapatos de becerro, pues todavía estaba descalza; dos para echarse un refajo de bayeta y un vestido de tartán; un minuto para pasarse la

⁷⁴⁵ GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel “La Tribuna de Emilia Pardo Bazán y un posible modelo real de su protagonista” Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc959d3>

⁷⁴⁶ SANTILLANA, Daniel “La luz como símbolo en La Tribuna de Emilia Pardo Bazán” *Destiempos* México D.F. Año 4, nº 19, marzo-abril, 2009, p. 140

⁷⁴⁷ Zapatos de becerrillo aparecen en los inventarios de la carta de dote de Matilde Rosique Sánchez ante el notario Pedro Manresa Calatayud (Legajo 11038, 1882), refajos de bayeta en la dote de Francisca Godínez Morales ante Pedro Manresa Calatayud (Legajo 11038, 1882) o el tejido estampado de indiana en el inventario de Juan Brugarolas ante el notario Manuel Cano Cordero (Legajo, 9982, 1861) Archivo General de la Región de Murcia

⁷⁴⁸ GÓMEZ FERRER, Guadalupe “La imagen de la mujer en la novela de la Restauración: Hacia el mundo del trabajo (II)” *Mujer y sociedad en España 1700-1975* (DURÁN HERAS, M^a Ángeles y CAPEL MARTÍNEZ, Rosa M^a, autoras) Ministerio de Trabajo e Inmigración, Instituto de la Mujer, 1986, p.196

punta de un paño húmedo por ojos y boca (más allá no alcanzó el aseo); dos minutos para escardar con un peine desdentado la revuelta y rizosa crencha, y medio para tocarse al cuello un pañolito de indiana...” (Cap.I, p. 67).

El contrapunto de Amparo será Josefina, señorita banal y necia, personaje que nos recuerda a la Pilar de *Un viaje de novios* (1881) y que sin lugar a dudas es un desvaído antecedente de Rosa Neira de *Doña Milagros y Memorias de un solterón* (1894-1896); se trata del *patrón* de la mujer de la clase media que tanto criticaría la Condesa en su estudio sobre la mujer española:

“Cuanto se ponía Josefina ajustábase siempre a los últimos decretos de la moda, no sin cierta exageración y nimiedad, que olía a figurín casero....Tenía su físico algo de impersonal, una neutralidad que le permitía variar de peinado y de adorno sin mudar de tipo.....; su talle, modelado por el corsé, sería pobre de formas si hábiles artificios del traje, como un volante sobre los hombros, o en la cadera- no reforzasen sus diámetros...” (Cap. XIV, p. 129).

Contraste expresivo entre el estereotipo inscrito en los parámetros sociales inamovibles de la sociedad burguesa frente a la joven protagonista proletaria, activista política y gremial, reivindicativa y con dotes sociales. La autora traspasa el umbral del naturalismo incidiendo en un aspecto fundamental hasta entonces reservado al protagonista masculino, cual es la presencia del discurso público en la mujer, , aspecto interesante que ha sido considerado como una visión experimental de su autora⁷⁴⁹

Precisamente en su celeberrimo estudio sobre la mujer, publicado en *La España Moderna*⁷⁵⁰ la Condesa hace un elogio más que mesurado a las clases populares y trabajadoras, en lo referido a la mujer; celebra la personalidad de los modelos femeninos de las Vascongadas y Cataluña, virtuosas, trabajadoras y cosmopolitas, respectivamente; se entromete en la fascinación y donaire de andaluzas y madrileñas, entroncando arquetipos de chulas y mujeres castizas de los barrios madrileños con las añejas reminiscencias dieciochescas y, en definitiva, define de manera más o menos acertada, más o menos vistosa, a la mujer del pueblo, esa mujer que “...ayuda al hombre

⁷⁴⁹ PURRÚA, M^a del Carmen “Una lectura feminista de *La Tribuna*” *Nueva Revista de Filología Hispánica* Tomo XXXVII, N^o 1, México, 1989, pp.212 y ss.

⁷⁵⁰ PARDO BAZÁN, Emilia “La mujer española” en *La España Moderna* Año II, N^o XVII, mayo 1890, pp.101-113; “La mujer española II” Año II, N^o XVIII, junio 1890, pp.5-15; “La mujer española III, la clase media” Año II, N^o XIX, julio 1890, pp. 121-131; “La mujer española IV. El pueblo” Año II, N^o XX, agosto, 1890, pp.143-154

en las faenas del campo, porque la igualdad de los sexos, negada en el derecho escrito y en las esferas donde se vive sin trabajar, es un hecho ante la miseria del labrador, del jornalero o del colono”⁷⁵¹

Los datos referidos al aspecto externo y al vestido femeninos en esta obra se hayan supeditados a un hilo conductor determinado en el cual priman el estudio del entorno urbano de los personajes, la miseria de las clases más desasistidas de Marineda, el mundo laboral de la protagonista, así como los conflictos sociales y políticos derivados desde La Gloriosa hasta la I República⁷⁵².

Si bien ya se ha referido la impronta *mítica* de la joven cigarrera, su belleza crecida con el paso de los años⁷⁵³, muy escasas son las descripciones de sus atuendos y afeites, si acaso, destacaría dos alusiones imprescindibles que tiene como protagonista a Amparo; la primera de ellas es el Capítulo XXII que lleva por título “El carnaval de las cigarreras”; la segunda, la visión que el lector tendrá de la Tribuna en otro espacio literario y en otro tiempo, cuando años después Baltasar Sobrado en desagravio y obligado por el hijo de ambos, contraiga matrimonio con nuestra protagonista: ”*...habían visto(...) a la Tribuna, a la mismísima Amparo la cigarrera, recostada muellemente, luciendo una manteleta negra con flecos de azabache...*(Cap. XXIII, p. 939 de *Memorias de un solterón*).

En “el carnaval de las cigarreras” resplandece Amparo con su disfraz de grumete bailando deshinibida, y mostrando su cuerpo de *línea serpentina*, su *boca, abierta para respirar anisosamente*,,,su cabello que *salía a mechones de la gorra*, la *suave comba del alto seno*...ajena a miradas extrañas, sin saber que su enamorado, Baltasar Sobrado y su compañero Borrén habían contemplado desde una loma junto a la fábrica de tabacos, *aquel curioso cuanto inesperado espectáculo* (Cap. XXII, pp.173-174)

Sin duda, el colorismo costumbrista y la minucia del realismo más contundente se funden en algunos pasajes de este capítulo en el cual se desmenuzan comparsas y disfraces : de mozos y mozas lugareños, de estudiantina, de grumetes y de señoritas y

⁷⁵¹ PARDO BAZÁN, Emilia, *La España Moderna*, opus cit p.154

⁷⁵² Esta obra tiene algo de alegoría moralizante o contrapunto en clave, ya que el nacimiento del hijo de Amparo coincide con la llegada de la I República, como en otras novelas del momento; recuérdese que Galdós en *La desheredada* o *Fortunata y Jacinta* varios sucesos históricos corren paralelos a situaciones determinantes en la vida de sus protagonistas

⁷⁵³ VARELA JÁCOME, Benito, opus cit. pp.31 y ss.

señores. A cada cual más sabrosa descripción y repertorios de indumentos ajados y desmochados, unos, turgentes y primorosos otros, tales como vestidos de baile, abanicos, redingotes, chaquetas de paño, dengues y cofias, manteos, camisas de blanco lienzo, escapularios bordados de lentejuelas o pañuelos de lana.

13.3. REPERTORIO DE INDUMENTARIA EN LA TRIBUNA. MODAS BURGUESAS VS TRAJES POPULARES

En cuanto a los aspectos referidos al indumento, al traje femenino, la novela contrapone sistemáticamente las pobres ropas que lleva siempre Amparo, casi desarrapada en su adolescencia: *Como para los pobres no suele haber estaciones, Amparo tenía el mismo traje de tartán, pero muy deteriorado, y una toquilla de estambre rojo era la única prenda que indicaba el tránsito de la primavera al verano*” (Cap.V. p. 85). Y con donaire y limpieza después, frente a Josefina, su antípoda siempre, y en cuestiones mujeriles y de apariencia, también. Ésta siempre fiel adicta a la moda del momento sin perder detalle de aquello que marcaban los figurines y los álbumes de trajes; efectivamente, ya lo reseña la propia escritora en la narración, a finales de la década de los 60, el traje corto se impone en cierto modo al vestido largo o de cola. Un vistazo a las revistas femeninas del momento redundan en este aspecto: “*Así es que se debe preveer que el traje corto reinará aun largo tiempo; se le puede hacer, elegante, poco costoso y caro. Es tan cómodo que va bien a todas las edades, a todas las fortunas, y por tanto es muy difícil que llegue a abandonarse en mucho tiempo. Uii traje corto dice todo lo que se quiere que diga; es, según se desee, austero o evaporado, es reposado o vivaracho. Una persona grave y de buen juicio no irá a escoger polisones demasiado voluminosos, lazos de cinturon demasiado jigantescos, guarniciones incomprensibles y draperías imposibles de descifrar*”⁷⁵⁴

Siempre acompañado de cierta sencillez en la concepción de volúmenes (polisón. Polonesas, sobrefaldas, etc.) y en el comedimiento de lazadas, pouff y drapeados, la irrupción del traje corto hacia 1868 constituye cierta novedad que alijerará la suntuosidad de la indumentaria y un comedido sentido práctico a la hora de vestir a

⁷⁵⁴ “Revista de Modas”. París 27 de junio de 1869. Emmeline Raymond en *La Moda Elegante. Periódico de las familias*. Año XXVIII. Nº 24, 30 de junio de 1869, p,192

ciertas horas del día, pues aunque nunca llegó a sustituir las toilettes de cola, reservadas siempre para acontecimientos solemnes y ceremonias, el traje corto será un fiel reflejo de las numerosas variaciones del traje femenino en la segunda mitad del siglo XIX⁷⁵⁵. En la obra que nos ocupa, la joven perteneciente a la burguesía de Marineda, fiel seguidora de las últimas novedades, marcará la pauta de la moda en su pequeña ciudad:

“Tal cual era Josefina, muchas señoritas la imitaban, porque, según se decía, <sacaba las novedades>; y aunque tachándola de exagerada y rara, a veces, con el rabillo del ojo, observaban las innovaciones de indumentaria que lucía, para reproducirlas al punto. Aquel año comenzaba a imperar el traje corto, revolución tan importante para el atavío femenino como la de septiembre para España; las avanzadas en ideas se habían apresurado a cercenar sus faldas, mientras las conservadoras no se resolvían a suprimir la cuarta de tela con que barrían las inmundicias del piso. Josefina, que en materia de vestir era radical, llevaba la moda nueva en todo su rigor, con túnica de seda negra adornada de bellotas de pasamanería, cayendo sobre redonda falda de glasé azul. Un velo de rejilla formaba a su rostro la misteriosa aureola de un confesionario, y los cuernos de su peinado bajaban con gracia y simetría hacia la nariz. Por la espalda y en la cintura, un lazo negro muy pronunciado servía para abultar lo que entonces quería la voluble diosa que abultase.” (Cap.XIV, p. 129,130).

Amparo, sin embargo, se pierde por las tonalidades fuertes, los colores brillantes, vistiendo con primor el traje de cigarrera: *“...el mantón, el pañuelo de seda para las solemnidades, la falda de percal planchada y de cola.”*(VI, 94-95)

De manera adicional, la escritora utiliza la descripción de la indumentaria marinedina para resaltar las distintas clases sociales existentes: *“No era difícil conocer al primer golpe de vista a las notabilidades de la ciudad; una fila de altos sombreros de felpa, de bastones de roten o concha con puño de oro, de gabanes de castor, todo llevado por caballeros proyectos y seriotos, revelaba claramente a las autoridades, regente, magistrados, segundo cabo, gobernador civil; seis o siete pantalones gris perla, pares de guantes claros y flamantes corbatas denunciaban a la dorada juventud; unas cuantas sombrillas de raso, un ramillete de vestidos que trascendían de mil leguas a importación madrileña, indicaban a las dueñas del cetro de la moda”* (Cap. III,p.75)

⁷⁵⁵ BOUCHER, François. Opus cit. p-376

Y otras, estas descripciones reiteraban y estimulaban el aspecto revolucionario o combativo de su protagonista: “*Cuando la fogosa oradora soltaba la sin hueso, pronunciando una de sus improvisaciones, terciándose el mantón y echando atrás su pañuelo de seda roja, parecíase a la república misma, la bella república de las grandes láminas cromolitográficas...*” (Cap.XIII, p. 125)

En definitiva, tal y como apunta Varela Jácome, la heroína de *La Tribuna* se define a través de una triple exigencia reivindicativa: la actividad laboral, el activismo político y la paridad respecto al hombre en cuanto al concepto de honra⁷⁵⁶

⁷⁵⁶ VARELA JÁCOME, Benito. Opus cit. p. 234

CONCLUSIÓN

La literatura es una fuente documental extraordinaria para el estudio de la sociedad; la moda femenina a través de la literatura representa un valor documental de excepcional importancia; por una parte refleja todo aquello que la mujer de distintos ámbitos sociales vestía y disfrutaba, y por otro, es un documento inusitado de los distintos repertorios de uso común. Todo o casi todo lo conocemos a través de inventarios, catálogos, muestrarios, revistas de moda, a través de la pintura, la escultura, el grabado o la fotografía. Y todo se materializa en determinadas imágenes, pero es la literatura la que introduce el contexto histórico, social, antropológico o económico de determinados gustos y modelos de una época determinada. La moda, el traje como objeto suntuario catalogable posee determinados valores intrínsecos y a través de la literatura se contextualiza y se determina su valor como *tropo* y como lenguaje expresivo.

Es a lo largo del siglo XIX cuando la mujer comienza a integrarse en la vida pública y a formar parte activa de la historia; la Revolución Francesa marcaría un hito en cuanto a la actitud de la mujer con respecto al mundo que le rodeaba, la Revolución Francesa descubriría también que las mujeres pueden ocupar un lugar en la sociedad y en la vida política, fuera del ámbito estrictamente privado. Y en su espacio doméstico también la mujer es objeto de observación por parte del hombre; la retrata, no sólo a través de las artes plásticas, sino también por medio de la narrativa. Muchos son los títulos de obras literarias que llevan un nombre de mujer, muchos los argumentos que tienen como protagonista a la heroína la mujer como símbolo, objeto de categoría estética, fenómeno observable desde el punto de vista médico o psíquico, la mujer como elemento social, su proyección a través de la imagen física: rasgos, ropajes, actitud... Toda la centuria reflexionará sobre la fascinación ejercida por la mujer y ella será protagonista absoluta de su drama. Desde la sublimación de un ideal hasta la inserción de la mujer en las realidades sociales del momento, la literatura ha acrisolado los deseos, pasiones y frustraciones de la propia mujer.

Este trabajo se inicia con los prolegómenos de la primera mitad del Ochocientos, momento en el cual se fragua ese interés por el fenómeno de la moda. El Costumbrismo y el movimiento Romántico, herederos de los presupuestos estéticos y culturales del

XVIII, acusaron un extraordinario interés por la indumentaria y por la moda, no siempre ponderado este último término al que a veces acusaban de extranjerizante y demoleador. Mesonero Romanos y Mariano José de Larra, con el espíritu crítico de la centuria anterior y la sensibilidad entusiasta del romanticismo, supieron elaborar un código estético y ético en aras de la originalidad y la regeneración nacional; el traje y el indumento fue foco de críticas y sátira pero también expresión patriótica de lo prístino y auténtico. No solamente artículos de costumbres sino grandes monografías de historia del vestido o las series enciclopédicas de los españoles y españolas vistos por sí mismos conformaron repertorios fundamentales en torno a la vida cotidiana.

Los primeros capítulos se centran en uno de los momentos más interesantes y convulsos de la historia del siglo XIX, desde *La Gloriosa* hasta la Restauración de Alfonso XII. Así, el primer capítulo aborda las dos grandes obras de la literatura del siglo XIX: *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas* (1887) y *La Regenta* (1884, 1885)

La primera de ellas es un compendio necesario de la historia de algunos elementos característicos de la indumentaria española: el mantón de Manila; al tiempo que resuelve el conflicto entre la tradición popular y los nuevos modos de la burguesía urbana. Sus repertorios de tejidos, tiendas del ramo, acepciones o términos específicos son imprescindibles para el estudio de la moda en la España del XIX. Además, Galdós se retrotrae en el espacio y en el tiempo, con lo cual la visión conjunta del fenómeno de la historia del vestido se amplía desde finales de siglo XVIII hasta la Restauración de Alfonso XII.

La Regenta es una obra única en cuanto al reflejo de elementos suntuarios. No es descriptiva en el sentido exacto pero se detiene en determinadas prendas o accesorios que puedan definir al personaje. La insatisfacción o el erotismo se manifiestan a través de vestuarios turbadores enmarcados a veces en ambientes de paradójica ambigüedad sexual. Ambientada en la imaginaria Vetusta, imagen especular de la Oviedo clariniana, sitúa la acción en una vaga cronología siempre en torno a 1878-1880.

Una de las conclusiones fundamentales respecto a estos dos textos literarios es la configuración de la mujer como heroína y trasunto de la realidad española. Fortunata es una real mujer, racial y auténtica, su ignorancia y sus raíces en el pueblo la convierten en un símbolo de los más humildes.

La vida de Anita Ozores se vincula a la pequeña aristocracia vetustense; es una mujer compleja y frágil, asfixiada en un entorno hostil. Sus cosas, sus objetos tienen

especial valor alusivo y una referencia contemplativa.

En ambas obras los principales objetos relacionados con el exorno femenino tienen fundada y fundamentada presencia: crinolinas, polisón, mantones, visitas y mantillas. La moda burguesa y urbana se manifiesta en estas dos grandes creaciones de Galdós y Clarín.

Un segundo capítulo aborda a través de las *novelas contemporáneas* de Galdós el sistema vital y social de la mujer en el Madrid desde 1868 hasta 1877..

El hilo conductor de la historia de la España del momento se cifra a través de mujeres: Amparo Sánchez Emperador, Rosalía de Bringas e Isidora Rufete, protagonistas de *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884) y *La desheredada* (1881), respectivamente. A través de la moda, la pasión trapística, la mujer sucumbe no solamente al consumismo sino que se rebela contra la sociedad patriarcal de manera furtiva o explícita. El problema de la educación, el trabajo y el papel en la sociedad de la mujer se evidencia a través de unas vidas desestructuradas cuyo final es el *detritus social*.

Mención aparte merece María Sudre, protagonista de *La familia de León Roch* (1878), novela encuadrada en sus obras de tesis que narra la fijación obsesiva por la vestimenta de varios de sus personajes femeninos.

El tercer capítulo está dedicado a la novela aristocrática; *Pequeñeces* (1890) del padre Coloma y *Lo Prohibido* (1885) de Galdós, constituyen un alegato contra las fórmulas estereotipadas y vacuas de una alta sociedad, la nueva plutocracia madrileña, corrompida y afectada por los vaivenes políticos y las menudencias y frivolidades sociales. Los débitos a todo lo foráneo, la falta de escrúpulos de la nueva aristocracia financiera y unas escenografías galantes y suntuosas descuellan en estas obras.

La primera de ellas describe el Madrid aristocrático tras el derrumbe de la dinastía de Amadeo I de Saboya hasta la llegada del nuevo Borbón. Su protagonista, Curra Albornoz, Grande de España, representa la depravación espiritual de la aristocracia madrileña. Se trata de un personaje irreal, imagen abyecta de la mujer, configurado por su autor como ejemplo de integrismo religioso y moral. Los repertorios de vestidos y objetos suntuarios no son atractivos pero las críticas derivadas de su publicación, son muy sugestivas, especialmente las de algunos escritores como Juan Valera o Emilia Pardo Bazán.

En *Lo Prohibido*, novela a caballo entre el naturalismo y ciertos elementos

espiritualistas, la pasión por la moda, los objetos bellos y caros y las obras de arte, convierten a su protagonista, Eloísa B. de Guzmán, en una auténtica diletante. El mundo deshonesto de las finanzas y la adopción de absurdas prácticas extranjerizantes constituyen el blanco de las críticas de su autor. La descripción de soirées, cenas, bailes, espacios palaciegos, grandes firmas de la alta costura parisina, objetos caros y artísticos configuran una seductora imagen de la mujer y su papel en la sociedad elitista del Madrid del Ochocientos.

El cuarto capítulo está dedicado a la narrativa de Emilia Pardo Bazán; Desde *Insolación y Morriña*. (1889) hasta su *ciclo de Adán y Eva (Doña Milagros 1894 y Memorias de un solterón 1896)* representan un despegue una nueva mirada hacia la mujer. Una mujer que no solamente cifra su belleza en el exorno y la indumentaria, sino también en el cuidado de su espíritu, en la educación, la lectura y el estudio, el trabajo y una presencia en la sociedad como protagonista. Entre 1890 y 1910 la variedad periodística y literaria de la Condesa perfiló en algunos artículos retazos de lo que sería la indumentaria de la mujer nueva, a través de estudios sobre el deporte al aire libre, los balnearios, la mujer trabajadora; y todas aquellas temáticas vinculadas con el mundo femenino. La mujer que describe en estas obras Pardo Bazán acrisolará todas, o gran parte, de esa mujer futura o en ciernes que, sin lugar a dudas, se estaba ya gestando en la España finisecular. También abordará otros arquetipos de fin de siglo, vinculados con la estética modernista, espiritualista o simbolista en *La Quimera (1900-1905)*, *La Sirena Negra(1908)* y *Dulce Dueño(1911)*.. En estas obras la rentabilidad de lo suntuario es absoluta. Las referencias a la alta costura de la época, a las más estrepitosas figuras de la escena, a las texturas y diseños de ropas, joyas o perfumería son abrumadoras. Los personajes de Espina Porcel, Clara Ayamonte o Lina Mascareñas entroncan con la estética de la mujer finisecular

El último capítulo está dedicado a la mujer de extracción humilde y a la lugareña, es la mujer intrínseca o taxativa. Enraizada en el mundo rural o en el proletariado. Juan Valera y sus serie de hermosas mujeres, *Pepita Jiménez (1874)*, *Doña Luz (1879)* y *Juanita La Larga(1895)*, constituyen un corpus donde las características de la mujer son extrapolables al cualquier espacio y a cualquier tiempo. Lo ideal y la limpieza de sentimientos prevalecen sobre la pedestre realidad. Colofón constituye *La Tribuna*, obra de Pardo Bazán, sobre una historia de costumbres locales, la de una niña perteneciente al estrato más humilde de la ciudad de Marineda, que los avatares de la vida y su encomio y superación la convierte en una obrera revolucionaria. Los usos y costumbres

de las capas más humildes de la sociedad urbana y la pervivencia de aquellos tipo femeniles desgarrados y auténticos descritos por Galdós- Fortunata- cierran el círculo de este trabajo donde quisiéramos destacar que la observación del vestido y detalle de guarniciones, adminículos, prendas y objetos suntuosos han conducido a la evaluación del papel en la sociedad del XIX de la mujer. O de las mujeres.

En definitiva, la obra literaria del siglo XIX español se convierte así en una especie de escaparate de la moda, donde el vestido se constituye en lenguaje social que registra a cada personaje en su clase o nivel correspondiente (aristocracia, burguesía, baja burguesía y *proletariado o clases populares*) pero también presenta un aspecto latente que otros escritores habían alentado, como Ramón de Mesonero Romanos, y es la idiosincrasia del vestir español, patentizada en el espléndido capítulo dedicado casi por entero al mantón de Manila en Fortunata y Jacinta, y en las manifestaciones coloristas de las tiendas que sacan sus chillonas piezas a la calle, frente a la sobriedad y las tonalidades discretas de la moda que llega de Europa, París para ellas y Londres para ellos. El vestido ha llegado a ejercer de *lenguaje de la intimidad*; determinadas situaciones de ánimo, defectos, virtudes, sentimientos o fobias llegan a expresarse a través del vestido. También la ropa aborda connotaciones ambiguas cuando su uso llega a implicar un sentido inmoral, cuando no expresa con nitidez, los valores netos de un personaje.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD-ZARDOYA, Carmen., “Mujeres, arpas y libros: herencias de la pintura moderna en los fotgrabados de Los Salones de Madrid (h. 1898)”, *Artigrama*, nº 20, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2005

. “Los usos corrientes de la aristocracia: construcciones de la intimidad femenina en la fotografía de sociedad de Christian Franzen” *Artigrama*, nº 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2006,

ACOSTA DE HESS, Josefina *Galdós y la novela de adulterio*. Pliegos, Madrid, 1988

AGUILÓ ALONSO, María Paz. “ Muebles y Escritorios en las colecciones de Vicencio Juan de Lactanosa (1607-1681) “ *en La pasión del saber*. Vol. 1. Estudios altoaragoneses. Huesca 2007.

ALAS CLARÍN, Leopoldo. *La Regenta*. Edit. Juan de Oleza. Cátedra. Madrid 1995.

Galdós novelista. Edit. Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona 1991.

MICHAUD, S. “Idolatrías: representaciones artísticas y literarias” HISTORIA DE LAS MUJERES EN OCCIDENTE. EL SIGLO XIX. DUBY, G. y PERROT, M. Tomo IV, Taurus Ediciones, Madrid, 1993 p. p. 135, 154.

ALBORG, José .Luis *Historia de la literatura española. El Romanticismo* Editorial Gredos, Madrid, 1982,

ALCOLEA, Santiago. ” Aportaciones al estudio de la orfebrería en Madrid durante el siglo XIX.” *Iberjoya. Revista de la asociación española de joyeros, plateros y relojeros* Nº 4. Madrid, Enero 1982.

ALMAGRO SAN MARTÍN, Melchor *Biografía del 1900* Universidad de Granada, 2013

ALONSO MORALES, María del Carmen.“ Los trapos en la Regenta. El uso de la ropa como instrumento de dominio y de pertenencia de clase “ *II jornadas sobre moda y sociedad. Las referencias históricas de la moda y sociedad. Las referencias estéticas de la moda*. Universidad de Granada 2001.

ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Milagrosa. “ La sociedad. Psicología y mecanismo de evasión de Ana Ozores “ en *Congreso Internacional Clarín espejo de una época*. Universidad San Pablo CEU. Centro Virtual Cervantes. Madrid 2001.

ÁLVARO GONZÁLEZ, Luis Carlos. “ Lo Prohibido: La teoría de la degeneración en lo literario, lo biológico, lo social “ *IX Congreso Internacional Galdosiano*. Cabildo de Gran Canaria 2009. Año XXXIX. Nº 45. Madrid Diciembre 1883.

ARENCIBIA, Yolanda “Mujer, novela y sociedad. *Fortunata y Jacinta* de Galdós. Los personajes en sus redes” *Actas XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanista* París (2007), Coord. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Vol. 2, 2010 CentroVirtualCervantes; https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_140.pdf

ANDREU, Alicia Graciela. “ La crítica feminista y las obras de Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas (Clarín) ” en *Historia feminista de la literatura española. III La mujer en la literatura española* (del siglo XVIII a la Actualidad).Coord. ZAVAL. Iris Barcelona. Edit. Antrhopos 1996.

ARANDA HUETE, Amelia. “ Panorama de la joyería española durante el reinado de Isabel II “ *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Zaragoza 1997.

ARBAIZA, Diana. “ Valores fluctuantes: crédito, consumo e identidad nacional en Lo Prohibido de Galdós “ *Journal nineteenth century hispanic cultural production. Revista de producción cultural hispánica*. Decimonónica Vol. II. Nº 1. Winter. Antwerpen 2014.

ARBETETA MIRA, Leticia. *Catálogo: la joyería española. De Felipe II a Alfonso XIII*. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid 1996.

ARENAL, Concepción *La Mujer del Porvenir*. Biblioteca Virtual Universal

ARGAN, Giulio C. *El Arte Moderno I*. Fernando Torres, Valencia 1977

AA. VV . *Psicología del Vestir* Lumen, Barcelona, 1976,

AZAÑA DÍAZ, Manuel. Prólogo a *Pepita Jiménez*. La lectura. Madrid 1027.

BALZAC, Honoré *Tratado de la vida elegante* (1830). Tercera Parte, XL. Epublibre, Ibn Khaldun, 2013

BAQUERO GOYANES, Mariano. *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Universidad de Murcia 1986.

BAQUERO GOYANES, Mariano “ La novela española en la segunda mitad del siglo XIX” *Historia General de la Literatura Hispánica*, Vol, 5, Barcelona, 1958,

BARBEY D’AUREVILLY, Jules. *Las diabólicas*. Alianza Madrid 2002.

BARRIO MARCO, José Manuel. “El viaje arquetípico iniciático: el viaje como génesis y arquetipo en la literatura cultural norteamericana “ *En el viaje en la literatura occidental*. Universidad de Valladolid 2004.

BENÍTEZ, Rubén. *Cervantes en Galdós*. Universidad de Murcia. Editum 1990.

-“ Jenara de Barahona, narradora Galdosiana” *Hispanic Review* 1985.

BERNAL BORREGO, Encarnación y CALERO DELGADO, M^a Luisa. “ El discurso higiénico como argumento moralizante de la mujer: La higiene del bello sexo de Ramón Hernández Poggio “ *Asclepio. Revista de medicina y de la ciencia*. CSIC 65 Enero-Junio de 2013.

BERNIS MADRAZO, Carmen. -” Los trajes populares “*en La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*. Tomo II. Coord. Gonzalo Menéndez Pidal. Centro de estudios institucionales. Madrid 1988.

“-El traje burgués” *En La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos de Gonzalo Menendez Pidal*. Centro de Estudios Constitucionales. Madrid 1988.

BEROWITZ, Hyman Chonon. “ The youthful Writings of Pérez Galdos “. *Hispanic Review*. Filadelfia 1933.

BESTAR DE LA TORRE, Vizcondesa. *La elegancia en el trato social. Reglas de etiqueta y cortesía en todos los actos de la vida*. Librería Fernando Fe. Madrid 1913.

BIEDER, Maryellen. “ Capitulation: marriage freedom. A study of Emilia Pardo Bazán’s memorias de un solterón and Galdos’s Tristana “ *Simposium* 30. 1976. Biblioteca Virtual Universal

BLANCO AGUINAGA, Carlos. “ Entrar por el aro, restauración del orden y educación de Fortunata “ *Nuestra Cultura*. Madrid 1978.

BLANCO, Alda. “ Dinero, relaciones sociales y significación en Lo Prohibido “ *Anales Galdosianos* 18. 1983. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Alicante 2006.

BLANCO CARPINTERO, Marta. “ El siglo fetichista: pie y calzado como técnica narrativa de Galdós ” *IX Congreso internacional galdosiano*. Cabido insular de Gran Canaria. Las Palmas 2009.

“La indumentaria femenina burguesa y el fenómeno de la moda en las novelas de Galdós. De doña perfecta a Míau” (Tesis Doctoral) Universidad Complutense de Madrid, 2010

BLY, Peter. “The Use of distance in Galdós. La de Bringas”. *M. L. R.* LXIX 1974.

BOEHN, Max von. *La moda, historia del traje en Europa*. Tomo VII. Siglo XIX. Gredos. Barcelona 1929.

BONET, Laureano. *Benito Pérez Galdós, ensayos de crítica literaria*. Barcelona 1972.

BORDA CRESPO, M^a Isabel “Vestidos y joyas: la imagen de la mujer en las novelas de Emilia Pardo Bazán” *Luchas de género a través de la imagen*. Ponencias y comunicaciones (Teresa Sauret Guerrero y Amparo Quiles Faz, editoras), Volumen III, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2001

BORNAY, ERIKA. *Las hijas de Lilith*. Ensayos arte cátedra. Madrid 1990.

-*La cabellera femenina. Cátedra. Madrid 1994.*

BOTREL, Jean François. *Alquimia y saturación del erotismo en la Regenta*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Alicante 2003.

-“ Novela e ilustración. La Regenta leída y vista por J. Llimona, F. Gómez Soler y demás 1884-1885” Biblioteca virtual Miguel de Cervantes Alicante 2003.

BOUCHER, François. *Historia del traje en occidente*. Gustavo Gili. Madrid 1990.

BRACHET, Joan Louis. *Traité de l'histéritie*. Baillièrè. Paris 1847.

BRAVO MOLTÓ, Emilio; SANCHO DEL CASTILLO, Vicente. *Recuerdo de un baile de trajes verificado la noche del 25 de Febrero de 1884 en el palacio de los Excelentísimos Señores Duques de Fernán Núñez*. Madrid 1884.

BUHLMANN, Régula. ” De joyas, cañones y mujeres emancipadas. El viaje en la obra periodística y novelística de Emilia Pardo Bazán. ” *Boletín hispano-helvético member of the Swis Academy of hmanities and social sciences*. Vol 12. Universidad de Fribourg 2008.

BRAVO VILLASANTE, Carmen. “El naturalismo de Galdós y el mundo de la desheredada” *Cuadernos Hispanoamericanos* LXXX 1969.

-*Biografía de Don Juan Valera*. Aedos. Barcelona 1959.

BRIQUET, Pierre. *Traité clinique et thérapeutique de l’hystérie*. Baillière. Paris 1859.

CABALLER DONZARRA, Mercedes. “ Estudio comparativo de Isidora y Amparo, preludio de la mujer moderna” *IX Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas 2009.

CABRERA BOSCH, M^a Isabel. “ Las mujeres que lucharon solas. Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán “ en *El feminismo en España. Dos siglos de historia*. Fundación Pablo Iglesias. Madrid 2007.

CAMACHO DELGADO, José Manuel. “ Del fragilis sexus a la rebellio carnis. La invención de la mujer fatal en la literatura fin de siglo” *Cuadernos de literatura*. Bogotá Enero-Junio de 2006.

CANO JIMÉNEZ, Gema. “ La de Bringas, una revisión de la Gloriosa diez y seis años después “ *Spéculo, revista de Estudios Literarios* N° 48. 2011.

CANTERO ROSALES, M^a Ángeles. “ El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán “ *Revista electrónica de estudios filológicos* N° XXI. Julio 2011.

CANTOS MERCHÁN, Carmen.” Figuraciones femeninas, refiguraciones, configuraciones y transfiguraciones “ *VI Congreso internacional galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria Año 2000.

CAÑAS BEJARANO, Domingo. “ El lenguaje de la moda en Fortunata y Jacinta “ en *Moda y sociedad. Estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*. Centro de Formación continua. Universidad de Granada 1998.

CAPEL MARTÍNEZ, Rosa M^a. *El trabajo y la educación de las mujeres en España 1900-1930* Ministerio de Cultura. Madrid 1981.

CARLYLE, Thomas *Sartor resartus*. Alba, Barcelona, 2007, p.74

CARRIZO RUEDA, Sofía. *Poética del relato de viajes*. Kassel: Edition Reichenberger 1997.

CASTIGLIONE, Baldasare de *El Cortesano*. Clásicos Italianos, Colección dirigida por Ángel Crespo, Barcelona, 1997

CASTRO ZAPATA, Isabel y DEL POZO GARCÍA, Alba. “ Desfilando por el Madrid del siglo XIX. La importancia de la moda en Tormento y la de Bringas de Pérez Galdós “ *Isidora, Revista de estudios galdosianos* N°11. Madrid año 2009.

CATALÁ BOVER, Lidia “La indumentaria de luto de finales del siglo XIX y principios del XX” *Congreso Internacional Imagen y Apariencia* (noviembre, 2008) Universidad de Murcia, 2009

CAUDET, Francisco. (edición) *Fortunata y Jacinta*. Cátedra. Madrid 1994.

CAVESTANY, Genaro. *Memorias de un sesentón sevillano*. 2 Tomos. José Díaz. Sevilla 1917.

CERRILLO RUBIO, Lourdes. *La moda moderna. Génesis de un arte nuevo*. Siruela. Madrid 2010.

CIRLOT, Juan Eduardo *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona, 1992

CIPLJAUSKAITÉ, Biruté. *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*. Edhasa, Barcelona, 1984

CLARK, Zoila “Benito Pérez Galdós y el aburguesamiento en Tristana”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. N° 33 Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Virtual Universal. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/tristana.html>

CLEMESSI, Nelly. *Emilia pardo Bazán como novelista*. Fundación Universitaria. Madrid 1981.

COLOMA, Luis. *Pequeñeces*. Cátedra. Madrid 1987.

CONCEJO, Pilar “Lo femenino como mito en Galdós” *IV Congreso Galdosiano*, vol, 2 las palmas de gran Canaria, 1990

COOK, Teresa A. *El feminismo en la novela de la condesa Pardo Bazán* Diputación provincial de La Coruña 1976.

CORTADA, José. *La educación social. Tratado completo de cortesía para todas las circunstancias de la vida*. Librería Juan Bastinos. Barcelona 1868.

CORBÍN, Alain y PIERROT, Michelle. “ Entre bastidores. El secreto del individuo “ *En Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la primera Guerra Mundial*. Vol. IV. Taurus. Madrid 1989.

COSGRAVE, Bronwyn *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*. Gustavo Gili, Barcelona, 2012,

CRUZ, Juan de la. “ Las tapadas en Canarias. Correspondencia con la península ibérica y América. “ *Conferencia Internacional de colecciones y museos de indumentaria*. ICOM. Madrid. Museo Nacional del Pueblo Español. Ministerio de Cultura 2003.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “Romano (hacia 1830-1896) y Héctor (hacia 1853-1910), joyeros en Madrid” en *Estudios de platería* (Coord. RIVAS CARMONA, Jesús), Universidad de Murcia, 2010.

CHALMERS HERMAN, Jack. *Don Quijote and the novels of Pérez Galdós*. Oklahoma East Central. Oklahoma state college 1955.

CHARNON-DEUTS, Lou. “Tenía corazón y Dulce Dueño de Emilia Pardo Bazán”. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* CLXXXII. Nº 719. Mayo- junio de 2006.

CHIOLINI BAGLEY, Rosella. “ La importancia y valor simbólico de la indumentaria en Fortunata y Jacinta “ *IX Noveno congreso internacional Galdosiano*. Cabildo insular. Las Palmas de Gran Canarias 2009.

DARDÉ MORALES, Carlos. *Los Borbones. Alfonso XII*. Arlanza ediciones. Madrid 2002.

DE LA CIERVA, Ricardo. *La otra vida de Alfonso XII*. Fenix. Madrid 1994.

DELILLE, Damien “Entre art et industrie: la réforme de la mode au passage du XXe siècle” *Regard Croisés*. Nº6, 2016

DE DIEGO GONZÁLEZ, Natividad y LEÓN SALMERÓN, África. *Compendio de indumentaria española con un preliminar de la historia del traje y el mobiliario en los principales pueblos de la Antigüedad...* Madrid, 1915

DE LA TORRE, Yolanda “ Las citas de arte en Emilia Pardo Bazán, una muestra del canon artístico en la narrativa del siglo XIX “ *Boletín del museo. En Instituto Camón Aznar* Nº LXIII. Zaragoza 1996.

DE LARRA, Luis Mariano *Las Campanas de Carrión* Biblioteca Digital Hispánica
DE LEÓN PINELO, Antonio. *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres. Sus conveniencias y daños*. Madrid Año 1641. (Edición facsímil de Enrique Suarez). Año 2009.

DEL POZO GARCÍA, Alba. “ Cuerpos escritos, textos vestidos; moda y género en el fin de siglo español” *Journal of spanish cultural* Vol. 12 Nº 2. Año 2011.

DEL PRADO, Javier. “ Francia en Fortunata y Jacinta “ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante.

DE SEMPRÚN DONAHUE, Moraima. ” La doble seducción de la Regenta “ *Archivum* Tomo 23. 1973.

DESCALZO LORENTE, Amalia y LLORENTE LLORENTE, Lucina. “ El color, expresión pictórica de la moda “ *Museo del traje*. Madrid Mayo-Septiembre 2007.

DESLANDRES, Yvonne. *El traje imagen del hombre*. Tusquets. Barcelona 1987.

DE FEYDEAU. Elisabeth *Le roman de Guerlain. Perfumers de Paris*, Flammarion, 2017

DÍAZ MARCOS, Ana María. *La edad de la seda. Representaciones de la moda en la literatura española (1728-1920)*. Universidad de Cádiz 2006.

- “Ciudad, abierto bazar. Consumo femenino y espacio urbano en la novela de Galdós.” *Mujeres, espacio y poder*. Arcibel editores. Madrid 2004.

DÍAZ SÁNCHEZ, Pilar. “ Morriña de Emilia Pardo Bazán: la cuestión femenina.” *Cuadernos de Historia Contemporánea*. Volumen Extraordinario. Año 2007.

DÍEZ DE REVENGA Y TORRES, Pilar.” Pervivencia y cambios. La originalidad en el léxico del atuendo decimonónico femenino.” *Congreso Internacional de imagen y apariencia*. Universidad de Murcia 2008-2009.

DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Debate. Madrid 1994.

DORCA, Toni. “ Tres heroínas ante el matrimonio, Marisalada, Tristana y Feita “ *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Alicante 2008.

DORFFLES, Gillo, *Moda y Modos*. Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, Valencia, 2002

ELIZALDE, Ignacio. “ Cervantes y las novelas galdosianas “ *Actas del III Congreso. Asociación Cervantistas*. Centro virtual Cervantes 1989.

ELIZONDO, Ignacio. “ Cervantes y las novelas galdosianas “ *Actas II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Anthropos 1990.

ESCOBAR, José. “ El sombrero y la mantilla, moda e ideología en el costumbrismo romántico español “ en *Revisión de Larra_ Les belles lettres*, Paris 1993,

ESCOBAR BONILLA, M^a del Prado “Análisis de Lo prohibido. El asunto, los personajes y el tratamiento del tiempo” *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* Vol. 1, Cabildo de Gran Canaria, 1993, p.p. 127-128

ETREROS, Mercedes “Influjo de la literatura rusa en doña Emilia Pardo Bazán: el ejemplo de *La piedra angular*” *Anales de Literatura española*, 9, 1993

EZAMA GIL, Ángeles, “Emilia Pardo Bazán, revistera de salones. Datos para una historia de la crónica de sociedad “ *Spéculo. Revista de estudios literarios. Revista digital N° 37*. Año XII. Universidad Complutense. Madrid 2007.

FAUGER, Donald. *Dostojevsky and romanticrealism*. Chicago 1967.

FEDUCHI, Luis. *El mueble español*. Barcelona 1969.

FEIJOO, Benito Jerónimo. *Teatro crítico universal (1726-1740)*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Alicante.

“Defensa de la Mujer” (Teatro Crítico Universal) Biblioteca Popular Ilustrada Madrid, 1898

FERNÁNDEZ ARIZA, Carmen. “ Eros y la alimentación en La Regenta “ *Boletín de la Real Academia de Córdoba*. Año 2007.

FERNÁNDEZ, Pura. *Mujer Pública y vida privada. Del arte eunuco a la novela lupanaria*. Támesis. London 2008.

FERNÁNDEZ LUJÁN, Juan *Pardo Bazán Valera y Pereda. (estudios críticos)* Luis Tasso editor. Barcelona 1889.

FERNÁNDEZ VILLAMIL, Concepción.- *Las artes aplicadas* Vol II. Madrid 1982.

FERRÉ, Facundo Tomás y JUSTO, Isabel. Editores. *Pigmalión o el amor por lo creado*. Anthropos editorial. Barcelona 2005.

FIGUEROA, Marqués de. “ La novela aristocrática” en *La España Moderna* año III. Septiembre 1891.

FLORES, Antonio “ Las modas y las hijas, o nuevas aplicaciones industriales “ en *Ayer, hoy y mañana o la fe, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1893, dibujados a la pluma por Antonio Flores,* Montaner y Simón. Barcelona 1893.

FOLGUERA, Pilar (coordinadora) *El feminismo en España. Dos siglos de historia.* Fundación Pablo Iglesias. Madrid 2007.

FONSECA, Delfina Pilar. *Judith/Jael: articulación y evolución de sus representaciones literarias.* Universidad de Oviedo. 2003.

FOWLER BROWN, Donald. *The catholic naturalism of Pardo Bazán.* Chapel Hill. The University of North Carolina 1971.

FRAGA FERNÁNDEZ CUEVAS, M^a Jesús “La huella de lo esotérico en la novela La Sirena Negra, de Emilia Pardo Bazán” *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* Universidad Complutense de Madrid, Vol. 28, 2010

FRANCO, Cristián. “ Matizar el pasado: el cine histórico en la autarquía ” en *I Congreso Internacional de historia y cine.* Universidad Carlos III. Madrid 2008.

FREIRE LÓPEZ, Ana María. “ Las exposiciones del siglo XIX en la literatura española; la visión de Emilia Pardo Bazán en sus libros de viaje “ *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.* Alicante 2008.

FUCHS, Eduard. *Historia ilustrada de la moral sexual.* Alianza. Madrid 1996,

FUENTES HERBÓN, Isabel Argentina. “ Mujeres...y fatales. Galdós y el programa de renovación de los arquetipos literarios femeninos en el fin de siglo” *VI Congreso Internacional Galdosiano.* Cabildo de Gran Canaria 1997.

GABARRÓN, Lola. *Piel de Ángel. Historia de la Ropa interior femenina.* Tusquets. Barcelona 1997.

GALINDO ESPARZA, Aurora. *El tema de Circe en la investigación literaria: de la épica griega a la literatura española.* Editum. Universidad de Murcia 2015.

GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria. “ La mujer angelical frente a la mujer fatal en las novelas de Pérez Galdós “ *VIII Congreso Galdosiano.* Cabildo de Gran Canaria 2005.

GARCÍA GALLARÍN, Consuelo. *Vocabulario temático y característico de Pío Baroja*. Verbum Editorial. Madrid 1991.

GARCÍA MERCADAL, José *Viajes por España(Selección)* Alianza Editorial, Madrid, 1972,

GARCÍA RAMOS, Antonio. “ Una aproximación poliédrica al personaje galdosiano: el caso de Isidoro Rufete” *Cartaphilus* N° 6. Murcia 2009.

GARCÍA WIEDEMANN, Emilio José. *Moda y sociedad. Estudio sobre educación, lenguaje e historia del vestido*. Centro de Información Continua de la Universidad de Granada. 1998.

GAY, Peter. *The bourgeois experience: education of the senses*. Oxford University Press. New York. 1984.

GAULTIER, Jean. *Le boverysme*. 1902,

GIL ANDREU, Alicia. “ El folletín como intertexto en Tormento “ *Anales Galdosianos* 1892.

GIMENO CASALDUERO, Joaquín. “ La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo “ *Anales Galdosianos año VII*, 1972.

GIMENO DE FLAQUER, Concepción. *En el salón y en el tocador. Vida social, cortesía. Arte de ser agradable. Belleza moral y física. Elegancia y coquetería*. Librería de Fernando Fe. Madrid 1899.

GÓMEZ, Luis. *La literatura española en el cine nacional*. Madrid 1978.

GÓMEZ FERRER, Guadalupe. *-Introducción a la mujer española y otros escritos*. Cátedra feminismos. Madrid 1999.

-“ La educación de las mujeres en la novela de la Restauración “ *Scriptura* N° 12. Universidad Complutense. Madrid 1996.

“-La imagen de la mujer en la novela de la Restauración: Hacia el mundo del trabajo “ *En Mujer y sociedad en España 1700-1975*. Ministerio de trabajo e inmigración. Instituto de la mujer 1986.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *Sensaciones de París y de Madrid*. Garnier Hermanos París 1900.

La moda y Pierrot. La mujer y la moda. Tomo XII, Madrid, 1920,

GÓMEZ DE VAQUERO, Eduardo, “Crónica literaria” en *La España moderna*. Año 8. Nº 86. Febrero. Madrid 1896.

GONZÁLEZ ALLENDE, Iker. “ De la romántica a la mujer nueva. La representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX “ *Letras*. Universidad de Deusto 2009.

GONZÁLEZ ARIAS, Francisca. ” Retratos y autorretratos de fin de siglo: La belleza en la obra de Emilia Pardo Bazán” en *Belleza, dona i literatura. Belleza escrita en femenino*. (Edición de CARABÍ, Àngels y SEGARRA, Marta, Barcelona *Mujeres y Literatura*, 1998), reedición electrónica, 2013.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. “ Idealismo, Positivismo y Espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán.” En *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, Positivismo, Espiritualismo*. Toulouse Le Mirail Université. Presses Universitaires du Mirail 1998.

-“ La Tribuna de Emilia Pardo Bazán y un posible modelo real de su protagonista.”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante 2003.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel “Imágenes para La Regenta: de Juan Llimona y Francisco Gómez Soler (1884-1885) a Fernando Méndez –Leite (1994-1995)” *Literatura ilustrada decimonónica 57 perspectivas* (Coord. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel)-Universidad de Cantabria 2011

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel “Ana Ozores, La Regenta: escritora y escritura” *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX. III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002)*, Universitat de Barcelona; PPU, Barcelona, 2005. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2007

“Idealismo, Positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán” *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, Positivismo, Espiritualismo*. Toulouse Le Mirail, Université, Presses Universitaires du Mirail, 1998

GONZÁLEZ MEGÍA, Marta.” Cuentos sobre mujeres.” *En Antología de relatos españoles del siglo XIX*. Ediciones Akal 2007.

“Cuarenta años en la vida de Emilia Pardo Bazán” (prólogo) en *La Maga Primavera y otros cuentos*, Madrid, Rescatados Lengua de trapo, 2007, pp. 29 y ss.

GONZÁLEZ SANTANA, Rosa Delia. “ Narcisismo, fetichismo y cosificación de la mujer en Fortunata, Jacinta y Nana “ *V Congreso Galdosiano*. Biblioteca universitaria. Las Palmas de Gran Canaria 2005.

GUARC SANCHO, Elena. *Indumentaria tradicional aragonesa: apuntes para una historia*. Editorial Prames Zaragoza 2011.

GULLÓN, Germán. “ Originalidad y sentido de la desheredada “ *Anales Galdosianos*. Año XVII, 1982.

GULLÓN, Ricardo. *Galdós, novelista moderno*. Gredos. Madrid 1966.

GUTIÉRREZ GARCÍA, M^a Ángeles. “Notas sobre la indumentaria de la Quimera “ *Verdolay* N^o 8. Murcia 1997.

De crinolinas y polisonas. Región de Murcia, 2005

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. (2002). «El binomio ilustraciones-texto literario en *Clarín*: de la 1.^a edición de *La Regenta* a la 4.^a edición de los *Solos*». GARCIA PINACHO, Pilar e PÉREZ CUENCA, Isabel (editores.) *Congreso Internacional «Leopoldo Alas, Clarín en su centenario (1901-2001). Espejo de una época*. Universidad San Pablo-CEU. Madrid,

HAVERLOCK ELLIS, Henry. “ Crónica literaria “ en *La España Moderna*. Año 20. N^o 236 Agosto. Madrid 1908.

HERNÁNDEZ POGGIO, Ramón. -*Cartas a Clemencia sobre la higiene del bello sexo*. Imprenta el Independiente 1847.

HOMERO. La Odisea. Libro X.

HORNEDO, Rafael María.” El padre Luis Coloma. Estudio biográfico y crítico” en *obras completas*. Madrid 1960.

HOFFMAN, Joan. “ ¿Qué era? la imagen del vestido en la Desheredada ” *Romance Notes*. Vol. 45. N^o 1. 2004.

HOUDOY, Jules. *La beauté des femmes dans la litterature el dans l’art du XII au XVI siecle*. A. Aubry. Paris 1876.

JOHNSTON, Lucy. *La moda del siglo XIX al detalle*. Gustavo Gili. Barcelona 2006.

JULIEN, Adolphe. *Histoire du costume de theatre depuis les origines jusqu'à nos jours*. G. Charpentier. Paris 1880.

JUTGLAR I BERNAUS, Antoni. “ La Revolución de Septiembre, el gobierno provisional y el reinado de Amadeo I’”. *En Historia de España Menéndez Pidal. La era isabelina y el sexenio democrático*. Tomo XXXIV. Espasa Calpe. Madrid 1981.

-“ Sociedad e industria en la obra de Galdós “ *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid 1970-1971

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Bases para la formación de un plan general de instrucción pública*. Sevilla 1809.

JULIEN, Adolphe. *Histoire du costume de théâtre depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours*. G. Charpentier. Paris 1880.

JUNQUERA MATO, Juan José. “ Bargeños españoles “ *Obras de arte del banco exterior de España*. Madrid 1979.

KNIBIEHLER, Ivonne. “Cuerpos y corazones” DUBY, Georges y PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres en occidente*. Tomo IV, S. XIX, Taurus. Madrid 1993.

KRICK, Jessa.”Charles Frederick Worth (1825-1895) and the house of Worth”. *In Heilbrunn. Timeline of art history*. The Metropolitan Museum of art. New York 2000.

KIRSNER, Robert “Esclavitud y rebeldía en Fortunata y Jacinta” Centro Virtual Cervantes, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2016, Edición digital a partir de *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, pp. 423-426

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4n155>

KODA, Harold (et alt.) *Poiret*. Metropolitan Museum of Art, 2007

LABORDE, Alexandre. *Itinéraire descriptif l'Espagne et tableau élémentaire des diferentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume*. Tomo V. Paris 1809.

LACROIX, Paul. *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV*. Gay et fils. Ginebra 1868-1870.

-XVII-septième siècle, institutions, usages et costumes. Librería Fermín Didot. Paris 1880.

LAKHARI, Sadi. " Galdós y Cervantes, una identificación heroica " *Congreso internacional de estudios galdosianos VIII*. 2005.Sección primera Galdós y Cervantes.

LANDOUZY, Marc Hector. *Traité complét de l'hysterie*. Paris 1846.

LARRA, Mariano José.. de *Artículos de costumbres*. Austral. Madrid 1994

LASHERAS PEÑAS, Ana Belén. *España en Paris. La imagen nacional en las exposiciones universales 1855- 1990*. Universidad de Cantabria. Departamento de historia moderna y contemporánea. Santander 2009.

LATORRE, Yolanda. *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*. Ediciones Universitat de Lleida. Pages editors. LLeida 2002.

" Decadentes y diletantes: la mujer en la última Pardo Bazán," *en Lectora, heroína y autora. La mujer en la Literatura Española del siglo XIX. Coloquio de la sociedad de lectura del siglo XIX*. Barcelona 2002.

-Las citas de arte en Emilia Pardo Bazán." *En Boletín del museo e instituto Camón Aznar LXIII*. Zaragoza.

-*Las artes en Emilia Pardo Bazán: cuentos y últimas novelas*. Universitat de Lleida 1994.

LAVER, James. *Breve historia del traje y la moda*. Cátedra. Madrid 1988.

LÁZARO MILLA, Nuria. "Las joyas de Isabel II a través de los retratos del Museo del Romanticismo " *La pieza del mes*. Museo del romanticismo. Madrid 2011.

LEIRA, Amelia. "El vestido femenino y el Despotismo Ilustrado : el proyecto de un traje nacional" *CONFERENCIA INTERNACIONAL DE COLECCIONES Y MUSEOS DE INDUMENTARIA ICOM*, Museo Nacional de Pueblo Español, Madrid, 1993,

LISSORGUES, IVAN; SOBEJANO, GONZALO. *Pensamiento y literatura en España del siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*. Presses universitaires du mirail. Collection Hesperides 1998.

LIVAK, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Antoni Bosch. Barcelona 1979.

LISTA, Giovanni *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Epoque*. París, 1995

LÓPEZ GRANADOS, Alicia. *La configuración del personaje femenino en la novela galdosiana*. Universidad de Barcelona 2013. Tesis doctoral.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, María. *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*. La balsa de Medusa. Madrid 2006.

LÓPEZ, Ignacio Javier. “Ortega Munilla y la génesis de *La desheredada*” *Anales Galdosianos*. Año XX 1985.

LÓPEZ QUINTANS, Javier. “El rostro, antiguo espejo del alma: descripciones masculinas y femeninas en la obra de Emilia Pardo Bazán” *La Tribuna. Cuadernos de estudios de la casa-museo de Emilia Pardo Bazán N° 5*. A Coruña 2007.

LÓPEZ REDONDO, Amparo. *Speculum Humanae Vitae. Imagen de la muerte en los inicios de la Europa moderna*. Catálogo Xunta de Galicia. La Coruña 1997.

MARCOS GARCÍA, Antonio. “Antecedentes literarios y estéticos del naturalismo galdosiano: *La desheredada*” Remite a Rodgers Eamonn en “*Galdos. La desheredada and naturalism*” *Bulletin of hispanic studies*. XLV N° 99. 1968.

MARÍAS MARTÍNEZ, Clara. “El Madrid subjetivo de Isidora. *La desheredada* de Galdós” *Revista de filología románica. Anejo VI*. Madrid 2008.

MARLY, Diana. *Father of haute couture*. Elm tree books. London 1980.

MARTÍN I ROS, Rosa M^a *El negre en el vestit*, Museu Tèxtil i d'Indumentària Ajuntament de Barcelona, (1989).

“Moda e Industria 1880-1939” en *Moda en sombras*. Ministerio de Cultura. Madrid 1991.

MARTÍN FERNANDO, A. “Joyeros y diamantistas reales en las colecciones del Patrimonio Nacional” *Reales Sitios N° LI*. Madrid 1982.

MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos del Dieciocho en España*. Anagrama. Madrid 2005.

MARTÍN PEDRÓS, Ezequiel. *Manual de patología y clínica médicas*. 1876.

MARTINELL GIFE, Emma. “Formas imperativas en la caracterización lingüística de Rosalía de Bringas en *Tormento*” *Actas III Congreso de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria 1990.

-“ Isidora Rufete a través del entorno inanimado “ *Letras de Deusto* Nº 16. Año 1986.

MARTÍNEZ MORENO, Rosa María. “Los pañuelos, mantos y mantones. Estudio retrospectivo” en *Indumentaria tradicional aragonesa: apuntes para una historia* LATAS ALEGRE, Dabi y GUARC SANCHO. Elena (coordinadores), , Editorial Prames, Zaragoza, 2011,

-“ El traje de flamenca, una aproximación etnográfica “ *Narria* Nº 85-88. Museo de Artes y Costumbres Populares. Madrid, 2000

MAYORAL, Marina.- “Tristana y Feita Neiras, dos versiones de la mujer independiente en J. Arellano ed. Galdós, *Centenario de Fortunata y Jacinta*. Universidad Complutense. Madrid 1989.

-“Estudio introductorio a Insolación ” de Emilia Pardo Bazán. Espasa Calpe. Cuarta edición. Madrid 1991

-“Introducción a *Dulce Dueño*”. Editorial Castalia. Madrid 1989.

-“De Insolación a Dulce Dueño : notas sobre el erotismo en la obra de Emilia Pardo Bazán”. *Eros literario*. Universidad complutense. Madrid 1989.

MAYORAL, Marina “Las amistades románticas: un mundo equívoco” en *Historias de las mujeres* (bajo la dirección de DUBY, George y PERROT, Michelle), Taurus, Madrid. 1993

MEDINA MORALES, Francisca “El calzado en *Madame Bovary*” *Moda y sociedad. Estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*. Centro de Formación continua de la Universidad de Granada, 1998, GARCÍA WIEDERMANN, Emilio J. y MONTOYA RAMÍREZ, M^a Isabel. (edit.).

MELENDRERAS REGUERO, M^a Dolores “La educación de la mujer en Fortunata y Jacinta” *Archivum*, Vol. 50-51, Universidad de Oviedo, 2000

MELLADO, Luciana Andrea. “ El camón: el espacio y la intimidad en la de Bringas de Benito Pérez Galdós “ *Alpha* Nº 23. Osorno 2006.

MERCHÁN CANTOS, Carmen. “ Figuraciones femeninas, refiguraciones, configuraciones y transformaciones “ *VI Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria. Año 2000.

MESONERO ROMANOS, Ramón. *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*. Tomo II. Cap. I. *En usos, trajes y costumbres de la sociedad madrileña de 1826*. Biblioteca virtual universal. Madrid 1881 y Editorial Castalia, Madrid, 1994

-*Escenas matritenses. Por el curioso parlante*. Imprenta Yemes. Madrid. Primera serie T.II. 1842.

MICHAUD, Stéphane. “Idolatrías: representaciones artísticas y literarias” *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX*. DUBY, George. y PERROT, Michelle. Tomo IV, Taurus Ediciones, Madrid, 1993

MOLINER, María. *Diccionario del uso del español*. Gredos. Madrid 1988.

MONTERO PAULSON, Daría. -“ El grupo de la mujer natural en la obra de Galdós “ *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, noviembre 1993. Nº 521.

-*La jerarquía femenina en la obra de Galdós*. Editorial Pliegos. Barcelona 1988.

- “ La mujer quijote y la rebelde en la obra de Benito Pérez Galdós “ *III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos Vol. I* 1989.

MONTES HUIDOBRO, Matías. “ Emilia Pardo Bazán: niveles técnicos y temáticos de su determinismo “ *En superficie y fondo del estilo. Estudios de hispanofilia*. University of North Carolina 1971.

MONTESINOS, José Fernando. *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*. Galdós. Volúmenes I y III. Castalia. Madrid 1968-1973.

-*Valera o la ficción libre Ensayo de interpretación de una anomalía literaria*. Castalia. Madrid 1970.

MONTOYA RAMÍREZ, María Isabel. “La lengua española y su enseñanza”. Actas de las VI jornadas de la enseñanza de la lengua española. Universidad de Granada 2001.

MORENO HERNÁNDEZ, Carlos. *Literatura y cursilería*. Universidad de Valladolid, 1995.

MORROS MESTRES, Bienvenido. “ El personaje de María Sudre en la familia de León Roch de Galdós. Literatura y medicina en el siglo XIX “ *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*. Universidad Complutense. Madrid 2008.

NAVARRO MARTÍNEZ, Francisco. “ La vestimenta del día (1890): un artículo de Luis Alfonso dedicado a Emilia Pardo Bazán “ *Moenia. Revista lucense de Lingüística y Literatura Nº 10*. 2001.

NAVAS OCAÑA, Isabel “Clarín y la crítica feminista” *Estudios Humanísticos. Filología*, Nº 25, Universidad de León, 2003. P. 217,

NAVASCUES PALACIO, Pedro. “ Arturo Mérida “. *Revista Goya*. Fundación Lázaro Galdeano Nº 106. Madrid 1972.

NEBOT, Natividad. “ Las apariencias y la penuria en tres novelas madrileñas de Galdós “ *Actas del XL Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de español. 400 años de Don Quijote; pasado y perspectivas de futuro*. Universidad de Valladolid 2005.

NIETO GALÁN, Agustín. “ Industria textil. Historia de la tecnología “ *en Revista de la Historia industrial*. Universitat de Barcelona 1996.

NÚÑEZ PUENTE, Sonia. “ Cuerpos fragmentados. Ana Ozores, Emma Bovary y el fetichismo”. *En transitions: journal of franco-iberian. Studies* Nº 2. 2006.

NÚÑEZ, C y SAIZ, C. “ La sensualidad fetichista en la Regenta “ *Scriptura* Nº 3. Año 1987.

O´ HARA, Geoffrey. *La colección del instituto de la indumentaria de Kioto. Una historia desde el siglo XVIII al XX*. Teschen. Barcelona 2003.

O´ HARA, Georgina. *Enciclopedia de la moda. Desde 1840 hasta nuestros días*. Destino. Barcelona 1994.

OLEZA, Joan. “ Emilia Pardo Bazán y la mitología de las fuerzas elementales “ *en la novela del siglo XIX, del parto a la crisis de una ideología*. Bello. Valencia 1976.

ONTAÑÓN DE LOPE BLANCH, Paciencia “Simbolismo en Lo prohibido de Galdós” *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*; (Coord. Juan Villegas); Vol. 5, 1994

“Lo prohibido, prólogo y epílogo de otras obras galdosianas”. *Nueva revista de filología hispánica*, Tomo 40, Nº 2, 1992

OLMEDILLA Y PUIG, Joaquín. *Algunas páginas acerca de la importancia social de la mujer*. Librería de Fernando Fe. Madrid 1882.

ORBERÁ, María. *La joven bien educada. Lecciones de urbanidad para niñas y adultas*.

Imprenta católica de Piles. Valencia 1875.

ORTEGO AGUSTÍN, M^a Ángeles. “ Un largo camino en el tránsito de la higiene como concepto asociado a la vida social y a las prácticas cotidianas “ en “ Discursos y prácticas sobre el cuerpo y la higiene en la Edad Moderna “ *Cuadernos de historia moderna. Anejos*. Madrid 2009.

ORTIZ ARMENGOL, Pedro “Vigencia de Fortunata” *Isidora. Revista de Estudios Galdosianos*, N°5, 2007, p.p. 127-136

ORTIZ APONTE, Sally *Las mujeres de Clarín: esperpentos y camafeos* Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1971,

PÁEZ BURRUEZO, Martín *Inocencio Medina Vera 1876-1918*. (catálogo) Ayuntamiento de Murcia, 2001

PALACIO VALDÉS. Armando *La espuma* Edición de Guadalupe Gómez Ferrer Morant, Castalia, Madrid, 1990

PALOMO VAZQUEZ, María del Pilar. “ Las revistas femeninas españolas del siglo XIX. Reivindicación, literatura y moda “ *En mujer y periodismo en el siglo XIX. Las pioneras. Volumen 190. N° 767*. Arbor ciencia, pensamiento y cultura 2014.

PANTORBA, BERNARDINO DE. *Historia crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes*. José Ramón García-Rama. Madrid 1980.

PARDO BAZÁN, Emilia.

Ediciones y prólogo de VILLANUEVA, Darío y GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel

Obras completas I: *Un viaje de novios*

Obras completas II: *Morriña*

Obras completas. III. : *Doña Milagros y Memorias de un solterón*

Obras completas V. *La Sirena Negra*

Obras completas XI: *Cuentos dispersos I*

Dulce Dueño Ed. Marina Mayoral, Castalia, Madrid, 1989

Insolación Introducción de Marina Mayoral, Colección Austral, Madrid, 1991

La dama joven., Biblioteca Arte y Letras, Barcelona 1885

Insolación. Historia amorosa Barcelona, 1889

La Tribuna Ed. Benito Varela Jácome, Cátedra , Madrid, 1989

- La Quimera*, Ed. Marina Mayoral, Cátedra, Madrid, 1991
- Viajes por Europa*. Introducción y cronología de Tonina Paba. Bercimuel. Madrid 2006.
- La mujer española y otros escritos*. Edición de Guadalupe Gómez Ferrer Morant. Cátedra. Madrid 1999.
- “ Cartas sobre la exposición” en *la España moderna*. Madrid. Septiembre 1889.
- -*Teatro Completo*. Akal. 2010.
- Cuentos Sangrientos* Bercimuel, Madrid, 2005
- La maga Primavera y otros cuentos*. Edición Marta González Megía. Rescatados, lengua de Trapo, Madrid, 2007
- “ La mujer española “ En *La España moderna*. Año II. Números 17-18-19-20. Año 1890.
- “Cartas sobre la Exposición” en *La España Moderna* septiembre de 1889, Madrid
- “Juicios cortos. España. La espuma” *Nuevo Teatro Crítico*, Año I, Nº 2, Madrid, 1891
- “A la duquesa de Alba. Con motivo de su libro” *Nuevo Teatro Crítico*. Año I, nº7, julio 1891
- “Tristana” *Nuevo Teatro Crítico*, Año II, nº17, mayo de 1892, p. 81
- “Mantillas y sombreros” *Nuevo Teatro Crítico*. Año II, nº23, noviembre 1892,
- PARDO PASTOR, Jordi “El Bovarysismo en la novela decimonónica”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, XXVI, Universidad de La Rioja, 2000, p. 293. <http://dx.doi.org/10.18172/cif.2233>
- PENAS, Ermita “La Espuma de Armando Palacio Valdés como novela de alta sociedad”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 91, 2015
- PASALODOS. Mercedes. “ Permiso para fabricar un corsé. Patentes de invención”. *Congreso Internacional. Imagen y apariencia*. Universidad de Murcia 2008.
- PEERS, A. *Historia del movimiento romántico español* 2 vol. Madrid 1927 y
- PATIÑO EIRÍN, Cristina. “ Lectoras en la obra de Pardo Bazán “ Biblioteca Miguel de Cervantes 2008. En lectora, heroína autora. (La mujer en la literatura española del siglo XIX) *III Coloquio de la sociedad de literatura del siglo XIX*. Barcelona 2002.

PAULINO AYUSO, José. “Judit heroína liberadora o mito mágico: su figura en el teatro español un siglo” *Revista suiza de literaturas románticas* N° 56. 2009.

PENA GONZÁLEZ, Pablo. “La moda en la Restauración 1868-1890”. *Indumenta: Revista del museo del traje* N° 2. 2011.

PENAS, Ermita “*La espuma*, de Armando Palacio Valdés, como novela de alta sociedad” *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XCI, 2015

PATTISON, Walter Thomas. *Emilia Pardo Bazán*. Twayne publishers. Nueva York 1971.

PÉREZ BERNARDO, María Luisa. “El modelo cultural de la mujer en el cuento naufragas de Emilia Pardo Bazán” *Espéculo* N° 32. Año 11. 2006.

PÉREZ GALDÓS, Benito. - *Fortunata y Jacinta. Dos Historias de casadas*. Edición Francisco Caudet. . Cátedra. Madrid 1994.

-*La familia de León Roch*. Alianza Editorial. Madrid 1985.

-*Tormento*. Alianza Editorial. Madrid 1996.

-*La de Bringas*. Edición de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga Cátedra. Madrid 1994.

-*La desheredada*. Alianza editorial, 1997

- *Lo prohibido*. Edit. F° Montesinos. Castalia. Madrid 1991..

- “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” *Revista de España*. Tomo XV. N° 57. Madrid.

-“Cánovas” *Episodios Nacionales, serie final*. Obras completas T.III. Aguilar Madrid 1964-1966.

PÉREZ MATEO, Soledad. “El interior doméstico: retrato del coleccionista del siglo XIX”. *Actas del seminario de investigación en museología dos países de lingua portuguesa e española*. Vol I.

PÉREZ RIOJA, José. Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*. Tecnos. Madrid 1980.

PÉREZ ROJAS, Javier “La Quimera de Pardo Bazán y el retrato elegante femenino” en *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*. Instituto Aragonés de la Mujer, Zaragoza, 2003

PERKIN, Henry y JOHUSTON, Lucy. *La moda del siglo XIX al detalle*. Gustavo Gili. Barcelona 2006.

PORRO HERRERA, María José. “ *La búsqueda de la identidad: mujeres de carne y heroínas de novela* ” Apertura de curso 2004-2005 de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes.

POZO GARCÍA, Alba del. “Una aproximación a la construcción del cuerpo femenino en la literatura decimonónica “ *IV Congreso Internacional de Artes, Ciencias y Humanidades El Cuerpo Descifrado*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México). 27-30 de octubre. 2009

POZO GARCÍA, Alba “Quiero ser santa: misticismo y decadencia en Dulce Dueño de Emilia Pardo Bazán” *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica* (edición de Sonia Boades, Félix E. Chávez, Daniel García Vicens). Barcelona, 2012,

PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. El Acantilado. Barcelona 1999.

PRENERON VINCHE, Paula. “ *Madame Bovary* ” “ *la Regenta.* ” *Parodia y contraste*. Servicio de publicaciones Universidad de Murcia 1996.

PUIGGARI, José. *Monografía histórica e iconográfica del traje*. Librería de Juan y Antonio Bastinos, Barcelona 2008.

PURRÚA, María del Carmen. “ Una lectura feminista de La Tribuna “ *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Tomo 37. Nº 1. México 1989.

QUESADA NOVÁS, Ángeles. “ Emilia Pardo Bazán escribe una novela para una revista ilustrada “ *Hesperia. Anuario de filología hispánica XIII*. Año 2010.

“La Regenta (1885) de Leopoldo Alas, Clarín,. Ilustraciones de Juan Llimona y F. Gómez Soler” *Literatura e Imagen. La Biblioteca Arte y Letras* Publican, Ed. Universidad de Cantabria, Santander, 2012, p.p. 123-154. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016

QUICHERAL, Jules. *Histoire du costume en France*. Hachette. Paris 1875.

RACINET, Auguste. *Le costume historique*. 6 Vol. Libraire de Firmin-Diderot. Paris 1886.

REISET, Conde de. *Modes et usages au temps de Marie Antoniette, libre journal de madam Eloffe*. 2 vol. Firmin Diderot. Paris 1885.

RENIER, Rodolfo. *Il tipo estético della donna*. Gustavo Morelli. Ancona 1885.

REYERO, Carlos *Desvestidas. El cuerpo y la forma real* Alianza Forma, Madrid, 2009, p.58

Fortuny o el arte como distinción de clase. Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 2017

RÍOS LLORET, Rosa Elena. “ Vestidas para Dios, Vestidas para el diablo. Ropa y modelos femeninos en la España de la Restauración “ Actas del curso *Folclore, literatura e indumentaria*. Museo del traje. Madrid 2006.

RIVIÉRE, Margarita *La moda, ¿comunicación o incomunicación*. Gustavo Gili, Barcelona 1977

ROBERT, Roberto. *Las españolas pintadas por los españoles. Colección de estudios acerca de los aspectos, estudios, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas*. Tomo I. Imprenta Morete. Madrid 1871. Edición facsímil 2008.

ROBIN, Claire Nicole. *Le naturalisme dans la desheredada*. Paris 1976.

RODGER, Eamonn. “ Galdós, la Desheredada and naturalisme “ *Bulletin of hispanic studies XLV*. Año 1968.

RODOCANACHI, Emmanuel. *La femme italienne à l'époque de la Renaissance*. Hachette. Paris 1907.

RODRIGUEZ., Juan de la Cruz. “ Las tapadas en Canarias. Correspondencia con la Península Ibérica y América “. *Conferencia Internacional de Colecciones y Museos de Indumentaria ICOM*. Madrid 1993. Hace un estudio sistemático del origen de las tapadas cuyo apogeo se da en el siglo XVIII.

RODRÍGUEZ COLLADO, Mercedes. “La pieza del mes: mantón de Manila 1850-1860”. Museo Romántico. Madrid 2012.

RODRÍGUEZ SOLIS, Enrique. *Mujeres, manolas y chulas. Historia, tipos y costumbres de antaño y ogaño*. Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val. Madrid 1889.

RODRÍGUEZ Y RUIZ DE LA ESCALERA, Eugenio *Los salones de Madrid*. Tomo I, (ca.1898), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013

RODRÍGUEZ, Alfred/ DONAHUE, Darcy “Camila: la denominación de un personaje de Galdós” *Anales Galdosianos*, Nº 18, 1983

ROMERO TOVAR, Leonardo. “ El movimiento espiritualista y la novela finisecular” en *Historia de la literatura española. El siglo XIX. II*. Victor García de la Concha (director). Espasa Calpe. Madrid 1998.

“-La desheredada y la tradición del Quijote con faldas”. *Actas VII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria 2005.

-Introducción a Pepita Jiménez. Edición de Leonardo Romero. Cátedra. Madrid 1992.

ROSARIO VÉLEZ, Jorge. “ Belleza, intelectualidad y nuevo matrimonio en Memorias de un solterón de Emilia Pardo Bazán “ en *Hispanofilia*. Inter American University of Puerto Rico. 2006.

ROUSSEL ZUAZU, Chantal. *La literatura de viaje española del siglo XIX, una tipología*. Tesis doctoral. Universidad de Texas 2005. ROUSSEL ZUAZU, Chantal. *La literatura de viaje española del siglo XIX, una tipología* (Tesis Doctoral, 2005) <http://hdl.handle.net/2346/8429>,

RUIZ SALVADOR, Antonio. “ La función del trasfondo histórico en la desheredada ” *Anales Galdosianos* 1966. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes (2010).

RUPE, Carole. *La didáctica del amor en la narrativa de Juan Valera. Pliegos*. Madrid 1986.

RUTHERFORD, John. *La Regenta y el lector cómplice*. Universidad de Murcia 1988.

SAEZ DE MELGAR, Faustina. *La Violeta*. 1862-1866. Madrid.
-*Rosa La Cigarrera de Madrid* 1893

SANCHEZ GARCÍA, María Remedios. *La condición de la mujer en el intelectualismo del siglo XIX. La mujer escrita en las novelas de Don Juan Valera*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada 2005.

-“ La visión de Don Juan Valera sobre los tipos de mujeres cordobesas, a propósito de la miscelánea: la cordobesa. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Alicante 2006.

SÁNCHEZ GUILLÉN, Angustias. “ Proletariado y burguesía en la Tribuna. Cómo visten, cómo trabajan, cómo viven “ en *Moda y sociedad. Estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*. Centro de formación continua de la Universidad de Granada. Granada 1998.

SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo. *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833-1895*. Cátedra. Madrid. Universitat de Valencia. Instituto de la mujer 2000.

SANTANA SANJURJO, Victoriano. “ Un galdosiano espejo cervantino: la desheredada “ *VIII Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria.

SANTILLANA, Daniel. “ La luz como símbolo en La Tribuna de Emilia Pardo Bazán. Destiempos. México D.F. Año 2009.

SEMPRUN DONAHUE, Moraima. “La doble seducción en la regenta” *Archivum Tomo 23*. Universidad de Oviedo 1973.

SERVÉN DÍEZ, Carmen. *Fortunata y su época: sobre los modelos de mujer en la España de la Restauración*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Alicante 2003. Universidad Autónoma. Madrid 2003.

SCHOEBEL ORBEA, Ana. “ La estampación textil en Europa. Transformación de un proceso artesanal indio en una industria modelo europea “ en *Textil indumentaria*. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense. Madrid Abril 2003.

SIMON, Marie. *Mode et peinture. Le Second Empire et l'impressionisme*. Hazan. Paris 1995.

SIMÓN PALMER, Carmen. - “ Casas de baños en Madrid “ *En Anales del Instituto de estudios madrileños XI*. Madrid 1975.

- *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bibliográfico*. Castalia. Madrid 1991.

SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo. *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833-1895* Madrid, Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 2000)

SIMÓN PALMER, Carmen “ La mujer y la literatura en la España del siglo XIX” *VIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. II, Madrid, p, 592. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016

SIMMEL, Georg “La moda” *Cultura femenina y otros ensayos*. Alba, Barcelona, 1999, p.p. 53-55

SINUES DE MARCO, M^a del Pilar. *El ángel del hogar*. Librería de A. de Sanmartín. Madrid 1881. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante 2009.

SMITH, Alan E. “ Galdós y la iluminación mitológica: la historia de Pigmalión “ *IV Congreso Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria 1990.

SIROP, Dominique *Paquin. Suivi du catalogue de l'exposition Paquin, une retrospective de 60 ans de haute couture*, organisée par le Musée Historique des tissus de Lyon.décembre 1989-mars 1990. Adam Biro, 1990,

SOBEJANO ESTEVE, Gonzalo *Clarín, en su obra ejemplar* Castalia, Madrid, 1995;

“*Madame Bovary en La Regenta*” *Los Cuadernos del Norte. Revista Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, Año II, N^o 7, Oviedo, 1981,

SOTELO VAZQUEZ, Marisa. “ El viejo y la niña. Un tópico al revés en un viaje de novios, de Emilia Pardo Bazán. ” *La tribuna. Cadernos de Estudios da casa museo Emilia Pardo Bazán* Vol. 2. A Coruña 2004.

“Anna Karenina y Ana Ozores: dos mujeres culpables dignas de compasión (el problema del adulterio a los ojos de los moralistas)” en *La Literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas. Sociedad de literatura española del siglo XIX, V Coloquio*, (Barcelona 22-24 octubre de 2008) PPU, Barcelona, 2011

“La Obra de Emile Zola, modelo literario de La Quimera de Emilia Pardo Bazán” *Actas X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, (Coord. Antonio Vilanova), Vol. 2, Barcelona, 1992

“La Sirena Negra de Emilia Pardo Bazán y la estética finisecular” *Romanticismo y fin de siglo. Actas del Simposium sobre Romanticismo y fin de siglo*. Palma de Mallorca, 1990

SOTELO VÁQUEZ, Adolfo “La descripción como revelación del personaje en la novela realista: Ana Ozores y la insignificancia” *Letras Peninsulares*. Vol. 2, n^o 1, 1989.

SOTO, Antonio. *El Madrid de la Primera República*. Gráficas municipales. Madrid 1955.

SQUICCIARINO, Nicola. *El vestido habla, consideraciones psicosociológicas sobre la indumentaria*. Cátedra. Madrid 1990.

STEELE, Valeri. *Fashion and erotism*. Oxford University Press 1985.

SARDÁ, JOAN “Insolación. (historia amorosa) de Emilia Pardo Bazán” en *La España Moderna* Madrid, mayo de 1889

STONE, Caroline. *El mantón de Manila (catálogo)*. Fundación Caja Granada y Rodríguez Acosta. Granada 1998.

SUEZA ESPEJO, M^a José. “ Reflexiones sobre la dictadura de las modas en el Paris de la Belle Epoque. La mujer y la moda de Enrique Gómez Carrillo·. Fronteiras, Dourados. *Revista de Historia*. Volumen XIII N° 24. Año 2011.

TALAVERA, Juan. Carlos. *Sobre la historia del teatro musical español. La Zarzuela y sus alrededores*. Universidad de mayores de experiencia recíproca. Madrid 2012.

THION SORIANO MOLLÁ, Dolores. “ Las mujeres en el teatro de Emilia Pardo Bazán” *las representaciones de la mujer en la cultura hispánica*. Universitat Castellae. Valladolid 2002.

TOMÁS FERRÉ, Facundo y JUSTO, Isabel (edt.). “Pigmalión o el amor de lo creado” *Anthropos*. Universidad politécnica de valencia 2005.

TORRES, David. “ Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Ixart “ *Boletín Biblioteca Menéndez Pelayo* LIII,

TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Historia técnica y moral del vestido. Complementos y estrategias*. Cátedra. Madrid 1994.

TRENC BALLESTER, Eliseo. *Las artes gráficas en la época modernista en Barcelona*. Gremio de industrias gráficas. Barcelona 1977.

TUBERT, Silvia. “ Rosalía de Bringas. El erotismo de los trapos “ *Bulletin of Hispanic Studies*. Volumen LXXIV N° 4. Madrid 1997.

UCELAY DA CAL, Margarita. *Los españoles pintados por sí mismos, (1841844).Estudio de un Género costumbrista . F.C.E. México 1951*

VALERA, Juan. *Pepita Jiménez*. Edición de Leonardo Romero, Cátedra, 1992

Doña Luz. Introducción de Enrique Rubio. Espasa Calpe. Madrid 1990.

“Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas” En *Revista de España*. Tomo CXII. Nº112. Madrid Septiembre 1886.

Juanita la larga. Alianza. Madrid 1993.

Pequeñeces...Currita Albornoz,... al padre Luis Coloma O.C. Aguilar, Madrid, 1949, T.II Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

VARELA JÁCOME, Benito. Editor. *La Tribuna. Obras completas. Introducción*. Cátedra. Madrid 1989.

VAZQUEZ FERNÁNDEZ, Isabel. “ Tormento de Pérez Galdós, huella y superación de la novela folletín.” *IX Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria 2009.

VECELIO, Cesare. *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*. Venice Año 1598.

VERSTEEG, Margot. “ El vestido de boda. La problematización de la condición femenina en un monólogo teatral de Emilia Pardo Bazán “ *Hispania 90*. Madrid 2007.

VILLIER DE L'ISLE, Auguste *La Eva futura*. El Club Diógenes. Valdemar, Madrid, 1998

VON BOEHN, Max. *La moda. Historia del traje en Europa*. Salvat. Barcelona 1945.

VORAGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*. Tomo I. Alianza forma. Madrid 1984.

VALLE PÉREZ, José Carlos (Coord) y AA. VV., *Joaquín Vaamonde*. Pontevedra, 2000

WILLEN, Linda “Las dos lunas de miel góticas de Fortunata y Jacinta” *Actas del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 2011

<http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/galdosianos/id/1162>

YNDURAIN, Francisco. “ Lo cursi en la obra de Galdós “ *Actas II Congreso de Estudios Galdosianos. Volumen II*. Las Palmas de Gran Canaria.

ZAMBRANO, María. “ La mujer en la España de Galdós “ *Revista Cubana Nº 17. Volumen XV Enero-Marzo 1943*. La Habana.

CATÁLOGOS ESPECÍFICOS

- *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas, tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones....Obra escrita por los primeros literatos de España, Portugal y América e ilustrada por los más notables artistas españoles y portugueses.* D. Miguel Guijarro Editor, Madrid, 1872, Tomo I,
- *Avant propos Expositions Universeille 1900. Palais du Costume- La Costume de la femme à travers les Âges- Projet Félix.* París, Imprimerie Lemercier, 1900
- *Les createurs de la mode* Dessins et documents de Jungbluth. Texte de L.Roger-Milès. Edition du Figaro, París, CH. Eggimann, 1910, p.51 y ss
- *El fascinante mundo de los perfumes,* Planeta-Agostini-Fabri. Barcelona 1996
- *La Joyería española. De Felipe II a Alfonso XIII,* Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998,
- *Moda. Una historia del siglo XVIII al siglo XX. La colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto.*Taschen, 2000
- *Reforming Fashion 1850-1914. Politics Health and art.* Presented bit he historic costume and textiles Collection. 2000.
- *La Gazette de Bon Ton 1912-1925* París, Bibliotheque de l'image, 2000
- *Rêve de Robe.* (Catálogo) Musée de Beaux Arts et de la Dentelle de Calais, 2004
- *Modachrome. El color en la historia de la moda.* Madrid, 2007
- *Catálogo. Sous l'empire des crinolines.* Musee Galliera. Paris 2008-2009.

HEMEROTECA

Álbum Iberoamericano

Blanco y Negro.

El correo de la moda.

La correspondencia de España. -

El chocolate. -Murcia

La Dama y la Vida Ilustrada

El Día.

Diario de Madrid

Diario de Murcia

La dinastía.

Escenas Contemporáneas

La Época.

La España moderna.

El Globo.

La guirnalda-

El Heraldo de Madrid

Hidalguía. Revista de genealogía, nobleza y armas

La Ilustración Artística

La Ilustración Española y Americana

La ibería, diario liberal.

La ilustración ibérica.

El Imparcial,

Los Lunes de *El Imparcial*

El Liberal

El lloyd español.

La moda elegante.-Cádiz .

La Moda Elegante. Madrid

Madrid Cómico

Nuevo Teatro Crítico

La Paz de Murcia

Por esos mundos

Revista de España

El salón de la Moda.

Semanario Pintoresco Español

La Violeta.- *Revista bimensual de literatura y bellas artes dedicada al bello sexo.*
Madrid